目　录

古埃及的音乐文化*

〔联邦德国〕汉斯·希克曼

一、概　　述

甜蜜的爱，这是对爱之女神
哈托尔① 的爱……
男子们说，甜蜜的爱，
女子们说，爱的主宰。
对公主的爱，她是最美的少女，
她娇艳纯洁，举世无双。
她的头发乌黑宛如深夜，
超乎葡萄，胜似无花果。
她皓齿微露，
整齐、洁白，好比贝雕玉琢。
她胸脯高耸……

（古埃及恋歌）

---

* 本文系联邦德国音乐考古学家汉斯·希克曼(1908—1968)为莱比锡德意志音乐出版社出版的《图片音乐史》古代音乐部分《埃及》分册所写的绪论和部分说明。本文标题和小标题均为译者所加。——译者

① 哈托尔，古埃及苍天之女神，另说是慈祥的女神，代表爱情与欢乐。——译者



世界按照你的示意诞生

（阿马尔那时期颂歌）

我为你歌唱，为你的美丽倾饮，

我双手弹奏伴歌的竖琴。

我教孩子们歌唱

赞颂你的美丽容貌。

（摘自阿蒙·梅尔泽赫梅特一名书画匠的颂歌）

近东音乐文化对音乐发展的意义在当代研究成果的指导下愈益显示其重要性。对埃及文物古迹的解释理应在古代音乐史的研究中给予特殊重视，因为这些文物古迹第一次向研究古代音乐史的历史学家提供了有关古代音乐生活和乐师遭遇的见诸文字的可信资料，并且为今后从事埃及音乐史的写作提供了可能条件。然而上述单纯的历史兴趣并不能说明我们为什么要重视尼罗河地区音乐文化的原因，经考证，该处的音乐文化早在公元前3000纪①之初就已达到它的第一个高峰②。借助文物古迹上的图象对古埃及音乐和音乐演奏实践

① 历史纪年称谓，通常用于公元前。公元前3000纪系指公元前21世纪至公元前30世纪这一历史时期。余依此类推。

② 汉斯·希克曼《埃及法老古王朝时期的音乐发展》，哈瓦那1956年版。——原注

进行研究的范例甚至使持怀疑论者也不得不心悦诚服地认为，对那些无与伦比的原始资料——除保存在我们博物馆里的乐器和少量文献证据之外所能供我们所用的各种资料——所作的图象学解释堪称具有巨大的价值，并且得以对古埃及的音乐和音乐生活得出相应的推论，前提是务须以无可指摘的科学态度进行研究。

至于文献证据，所指即为零星的、在埃及法老文献中有关在节庆活动、祭典和社交聚会时唱歌和演奏乐器的分散记录。为了能对此类资料作出正确的解释，首先有必要创造出专门术语，这样始有可能鉴定认辨在文字记载中出现的乐器名字①，并且正确译出有关舞蹈艺术和音乐方面的专门名词②。而当能够了解古埃及象形文字的含义之际，展现在音乐学家面前的是涉及人类最古老文化民族之一的音乐生活的一个新世界。迄今为止我们对这种音乐生活所知甚微，只是从古希腊和罗马的作家或多或少带点主观渲染的报道中才有所了解。我们从本文之首引用的阿马尔那颂歌摘录知悉，在埃及人的信仰中必然有一个创造世界的神，他以其示意的手势创造了世界。单从使用相应的字形 就表明了，这种示意手势显然是指挥向乐队乐师示意的标志，目的在于通过这种身体的动作体现某一音程、某一节奏或某一旋律过程。上述简短摘录即为理解埃及人深化了的音乐概念提供了观察问题的方法，如果说世界的创造是通过某一个神的手势来完

① 希克曼《古埃及音乐术语》，开罗1954年版；库·萨克斯《古埃及乐器的名称》(音乐学杂志，I，1917—18)。——原注

② E·布鲁纳-特劳特《古埃及舞蹈》，格吕克施塔特1938年版；希克曼《音乐专门名词》，埃及学小词典，维斯巴登1956年版，第234页。——原注

成的，那么这种手势本来就具有一种音乐表达的内容。事实上曾有过一个名叫赫苏（Hesu）的神，按原来的字面意义翻译其名字即为“歌者”或“指挥”。除赫苏神之外，还有一些将在其他段落里再提及的音乐之神和音乐女神，这是埃及人对音乐巨大而又深沉之爱的象征的委婉表示，在对音乐神话起源的一些叙述中就曾发现过这种表达形式。

古埃及的文学除了记叙性的故事和散文作品之外，还包含有一些完整的、通过流传而保存下来的颂歌歌词和其他诗的形式，前面所引的那首美丽的恋歌就属于此。看来无可怀疑的是，此类以歌曲形式撰写的诗都是可以唱的，歌词本身（如阿蒙·梅尔泽赫梅特的一名书画匠的颂歌所示）尤其证明了这一点①。如果说，对这些曲调的形式暂时还只能进行一些猜测，那末歌词的结构在相当程度上则清楚地显示了音乐形式。譬如经常在结构上碰到的对句法。《同自己的灵魂进行厌世对话》中有一首死亡之歌，这首歌六节歌词的每一节都以同一句话为开始，犹如起着不断重复的叠唱句的作用：

今天死神出现在我面前
好比一个病人恢复了健康，
好比久病痛苦的结束。

今天死神出现在我面前
好比是没药的芳香，
好比张帆在风浪中航行。

---

① 根据S·朔特《古埃及的恋歌》，苏黎世1950年版，第100页。——原注

今天死神出现在我面前
好比是荷花的清香，
好比沉醉倚坐在岸边。（等等）

一首伊西斯神①的哀歌也有相似的布局，具有“叠唱句”的作用，这首以三行为一节的歌一律以“我打开金色的箱子”为开始。在一首歌唱朝阳的歌中，放在后面的、显然由合唱队演唱的叠唱句形成了我们所熟悉的回旋曲形式：

金色的光芒照耀在船首，
——瑞神②喜爱它——
显示出海船的雄姿，
——瑞神喜爱它——
你的声誉名扬地中海的岛屿。
——瑞神喜爱它——
瑞神起程了，目睹你的丰采。
——瑞神喜爱它——

按照形式和结构而言，这一首歌既具有由领唱者演唱并可自由拖腔和即兴表演的独唱部分，而且还具有在节奏和形式方面受严格规定的合唱叠句，这与如今上埃及农村居民的唱法相符合。这种对唱显然伴有舞蹈，并且也表达深化了的世界观和音乐观。形式完美的《七爱神之歌》的歌词在这方面也特别令人注意，这是人们在登德拉神庙中颂扬哈托尔神——

① 伊西斯(Isis)，埃及神话中司生育和繁殖的女神。——译者
② 瑞神(Re)，埃及神话中的日神，亦译作拉神或赖神。——译者

司爱情和音乐的天神——的歌，而且肯定也伴有舞蹈，这首歌使我们得以了解当时祭典音乐的状况，而且对在语言学方面确定乐器的名称起了特殊作用：

我们为你演奏音乐。
我们为你的尊严跳舞，
我们歌颂你
直到云霄天庭。

你是君权的主宰，
是项链和叉铃的主宰，
你也是音乐的主宰，
世人都为之表演。

我们每天都歌颂你的尊严，
从傍晚直到天亮。
登德拉的主宰，我们为你击鼓。
我们按节拍为你歌颂欢唱。

你是欢腾的主宰，舞蹈之神，
你是音乐的主宰，竖琴之神，
你是轮舞的主宰，花环之神，
你是没药的主宰，欢跃之神。

我们颂扬你的尊严。
我们歌颂你。

我们赞美你的荣誉，
你的名声超过了上界诸神。

你是颂歌的主宰，司书之神，
你是博古通今的知识宝库的主宰。

我们每天都称颂你的尊严，
你的心倾听着我们的歌声。
见到你，我们欢欣跳跃，日复一日。
目睹你的尊严，我们从心底欢呼。

你是花环的主宰，舞蹈之神，
你是永无尽止的欢欣的主宰。
我们向你欢呼，为你奏乐。
你的心为我们的行动欢然跳动。

从上述埃及诗歌美丽的词藻中可以看出此类舞蹈歌曲和叠句歌曲的明显结构，与此相似，那种连祷式的、朗诵调的、非常程式化而与节奏单调的歌曲相结合的念诵大概都属于口头相传的咒语歌词。这里还可引用一位母亲对她孩子所朗诵的：

你的保护神是上天的保护神。
你的保护神是大地的保护神。
你的保护神是黑夜的保护神。
你的保护神是金色阳光的保护神。（等等）

某些象形文字的文本和铭文都被鉴定为“戏剧脚本”或“演员台词本”，因为其中包含有导演的指示，可以推断这些指示在一出宗教祭典的戏剧中是对脚本的实际应用。根据埃·德里奥东的说法，这些剧本都是在神庙前的露天舞台上或在神庙舞台上演出的，起初系由祭司表演，后来也由职业演员演出。一份出自《奥西里斯① 受难剧》的戏剧脚本开始出场的是两名女演员，她们分别扮演伊西斯和她的妹妹内芙蒂斯，她们是神界的哭丧妇，为奥西里斯之死而悲恸：

哭丧妇祭典歌曲的开始

“众人为整座建筑物举行落成典礼，带来两名周身净洁没有毛发的少女，她们头上戴着卷曲的假发，手里拿着圆形手鼓！在她们的手臂上分别写着她们的名字：伊西斯和内芙蒂斯。她们应唱本书的歌曲。她们应呼号四遍：啊，我的主人奥西里斯！主持祭典活动的主祭司则念诵四遍：天地合一”（根据S·朔特《古埃及的恋歌》，第158页）。

另一首类似的歌词被记录在埃德福神庙里。这首歌除了供朗诵和歌唱的歌词以外，也包含有一些导演指示，从这些指示中表明，各场次应以何种次序相继安排：

“哭丧妇呼号：
我洗净了自己的嘴。我嚼碎了纯碱。
我在火苗上点燃乳香，把自己熏得芬芳。
我是纯洁的，干净而又芳香。

---

① 奥西里斯(Osiris)，埃及神话中的主神之一，即地狱之神。——译者

用来自埃尔卡布（在上埃及）的纯碱，
用来自蓬特（索马里沿岸）的乳香，
用来自胡鲁斯① 花苞中的甜蜜芬芳。

奥西里斯的神采是多么纯洁。
奥西里斯的神采是多么美丽。
奥西里斯的神采是多么庄重。”

紧接着上述明显在合唱中演唱的祷祝之后，又复是导演的指示，也可能是以与音乐相结合的形式表演的朗诵和呼号：

“主祭司念诵四遍：天地合一。
（年）长哭丧妇呼号四遍：欢呼声自天而降。
主祭司呼唤四遍：神降临了，啊，大地！
（年）长哭丧妇呼号四遍：欢呼声自天而降！
（她们每次均应敲打手鼓）

他呼唤四遍，她们应共同呼号：

天地同声欢呼。
我们的主在他的府邸。
对他毋庸恐惧！”

诗歌和文学的原始资料由此而首先表明了，就正常的音

① 胡鲁斯(Horus)，埃及神话中的太阳神，为奥西里斯和伊西斯之子。——译者

乐生活而言，一般地说曾存在一种音的艺术（即音乐），口头相传的诗篇是被咏唱的，这些诗篇可以使我们去推测其乐曲的形式。如果我们要探索核心问题，我们就得离开这一问题的外围部分，我们不仅有必要考察文学的原始资料，而且有必要考察图象的原始资料，探索这些资料是否说明了音乐在埃及人生活中所占的地位，是否表明了尼罗河流域居民的音乐观。最后有关的是，考证考古鉴定，尤其要分析出土乐器的音响，并从古代图象所示阐释这些乐器的演奏方式。有必要在这里对上述四个方面加以简短说明。

世界上任何地方都没有象法老统治下的埃及那样清楚地显示了神界王国，在古王国时期（约公元前27—22世纪），这个神界王国以享有特权的上层和具有巩固地位的祭司构成了一种社会形态。就象我们从当时著名乐师的一些称号中所能看到的那样，音乐的分类与这种状况相符合，音乐被用于宫廷和宗教祭祀的仪式，被用于显贵府邸的娱乐，也被用于对国王、诸神和死者的颂扬。对法老的颂扬为数甚众，此类赞美歌往往对同一题材有着无数变体。为了唤醒国王，人们唱叠句歌曲“平安地醒来”，这在后来就成了宗教仪式中呼唤诸神苏醒的歌，每天早上在所有的神庙里都诵唱这首歌。就咒语的含义而言，正如史前埃及人所认识的那样，自然魔力的音响已在当时被转借用于宗教祭典。描绘刻画收割劳动者、手工业者、牧人和轿夫的场面有时也附有似乎是简短劳动号子的铭文，但仅有极少数可以被解释为音乐性的。或许在当时已经有了某种民间音乐，已经存在古埃及的音乐文化，但是我们在这方面几乎一无所知，因为艺术家们没有想到把民间音乐的活动反映进官方给他们规定的规范化的形象之中。

就我们的观点而言，造型艺术是一种“墓地的艺术”，也会有各种基本的、世界观方面的变化，所以在新王国时期（公元前16世纪中至11世纪初）也出现了一些描绘私人生活和小人物生活的图象。文学性的原始资料在这方面对我们已无多大帮助。在新王国时期，宫廷乐师经常自豪地说，他可以跟随国王到各处去，甚至在旅行时也不能离开他；而这在大体上也可以看出音乐具有很大程度的民主化。与不同的社会阶层相适应，出现了各种不同的音乐功能，职业乐师在这些音乐功能中具有明显的标志，并起着实际的作用。自十八王朝(约公元前1584—1341年）起，包括神庙乐队代表和宫廷乐队代表在内的全部等级均属职业乐师之列，这些职业乐师的地位高于参加私人府邸迎往送来和节庆活动的那些艺人，另外还有乞讨乐师和受雇参加民间节庆活动的巡回流动的演唱班子。

上述发展在中王国时期即已开始。当古都孟斐斯不再行使中央政治权力、而是由对王室负有义务的新崛起的贵族或从前的贵族在南方继续行使这种权力之时，在造型艺术中也出现了一种新的风格；作家、诗人和思想家也开始探讨新的世界观方面的问题，他们具有哲理内容的文学产品表现了忧郁悲观的倾向。这时第一次出现了发源于无信仰和怀疑的题材，这都成了新王国时期歌曲的“叠句”。国王安特夫宫室的竖琴歌手就这样唱道：

显赫的世代已经消逝，
从祖辈和神的时代
所曾有过的一切

都在金字塔里安息。

贵族和神的化身
都已被埋进坟墓。
他们建造的殿堂已荡然无存。
对他们作何评说？

……

他们的殿堂何在？
只剩下断垣残壁。
他们的地盘已不复存在，
好象从未有过。

无人来自彼岸，述说他们的处境，
也无人述说他们的需要，
在去到他们所去的地方之前，
我们可以心安理得。

你尽可因此而安心！
健忘对你有好处。
只要你还活着，
你可以随心所欲。

……

增强你的体质，
这可使你不致心力交瘁。

随心所欲，只要你认为合适。
了却你在尘世的劳作。

在你的死期来临之前，
别使你的心遭受伤害。
“心力交瘁的人”听不见他们的呼唤。
他们的呼唤拯救不了死者。

为此要欢庆美好的日子，
不要犹豫败兴。
请看，无人能把业绩带走！
请看，逝者不复再来。

奈费尔胡特普墓中歌手所演唱的与之相似；竖琴乐师在一位艺术家德尔·埃勒-迈迪纳的墓中也这样地赞颂生活的欢乐：

欢庆一个非常、非常美好的日子！
香脂的芬芳扑入你的鼻腔，
荷花和蕃茄的花环挂在你颈项，
你钟爱的女子坐在你身旁。

出现的一切不要使你的心遭受伤害。
当你的面奉献歌唱……

这种新的、对旧的信仰持悲观态度和针对现世的特征也引起了一种新的审美观，并且在底比斯的大墓内具有肉欲感

的壁画中也有所反映。当价值观念在世界观和艺术领域里、或许还包括在政治和社会领域里发生结构性的全面变动的时刻，上述特征是有其产生根源的。根据报道这些事件的唯一的文献资料①，这一变革显然进行得十分激烈。由莎草纸文献所记载的两处可以看出，音乐生活也经历了某种变化："在府邸内室的女乐师们，她们对梅尔特女神②所唱的歌是一首哀歌，她们坐在磨盘石上……说话。"尤为重要的是下面两段：



（看，不懂得演奏竖琴的人，如今占有了一架竖琴；
大家不在他面前唱歌的人，如今在赞美音乐女神。）

看来无可怀疑的是，从前属于宗教祭典和宫廷的埃及音乐文化自此以后也供局外人所用了。音乐方面的传统欢愉性曾使埃及人受到赞扬，并且还受到过柏拉图的赏识，就这种音乐的传统欢愉性而言，它在上述过程中较少涉及风格和表达形式的变化，更确切地说，它所涉及的是伦理和社会学方面的新的体制。

凡是涉及埃及人的音乐观的问题，人们在不久以前还过

① 见A·埃尔曼《埃及的文献》，第131页以下；又见A·H·加德纳《一位埃及哲人的告诫》，莱比锡1909年版。按其所用的字，应在中王国至新王国之间的一段时期。——原注

② 梅尔特女神即音乐女神。——译者

于相信古希腊作家和罗马作家的论述，因为大家都不了解确实可靠的原始资料。除了这些起源于后期——亦即埃及音乐衰落时期——的报道之外，所涉及的大都是相互间时常出现矛盾的第二手资料。按照希罗多德① 的看法，埃及人是喜爱音乐的，但很保守；他们重视自己本身的音乐，对外来影响持戒备态度。西西里的狄奥多罗斯② 对此的报道则完全相反，他说，埃及人坚信音乐是有害的；音乐会败坏男子的气概，因此在埃及人中没有学音乐的习惯。人们都知道希罗多德，他确曾周游埃及，并对埃及进行过透彻研究；而狄奥多罗斯显然只能讲些受到希腊文化影响的城市上层人士的看法，这是一种非常迎合时代潮流的观点。因为我们知道，从古王国时期开始，乐师的职业就已经有了细致的分工和高度的发展，并且业已存在高水平的音乐生活。歌词的种类极为丰富，数量极多，足可证明埃及人在所有方面都熟谙人的感情和人的思想，并且能在各个领域进行艺术塑造；从而也可看到，西西里的狄奥多罗斯所持的片面判断只可能把人引入歧途，也无法得出一般性的结论。而斯特拉博③ 所述及的，在埃及神庙的礼拜活动中不准使用乐器一事，也是不符事实的。与之相反，文字资料和图象资料都表明：一名竖琴演奏者（在他墓碑的铭文中提到他本人就是神庙乐师）或一名琉特琴演奏者（雄斯神庙琉特琴乐队队长）就曾在神庙的礼拜活动中演

---

① 希罗多德（公元前484—425），古希腊历史学家，著有《希腊波斯战争史》9卷。——译者

② 狄奥多罗斯，公元前1世纪希腊历史学家，著有《历史丛书》40卷。——译者

③ 斯特拉博（公元前64或63—公元23），希腊地理学家兼历史学家，著有《地理学》等书。——译者

奏他们的乐器，尽管不是在最神圣的内殿，但至少是在神庙的围墙之内演奏的。关于埃及音乐家（尤其在后期）抵制外来的影响，是不能责怪他们的。大批侵略者通过尼罗河谷进入埃及，随着他们带来了战争和灾难，引起了道德的堕落和混杂的风格。但是如果仔细观察其根源，那么宁可说这涉及外国女乐师的生活作风，那些贤达人士提醒男青年要提防她们，少接触由这些轻佻的人演奏的音乐。另外，教师们也认为本国严肃而受传统束缚的贤达人士所提倡的具有哲学内容和能够引起思考的歌词要比配有异国流行曲调的轻佻的低声哼唱歌曲更好些，显然，如果我们考虑到埃及人严肃的素质，几乎用不着议论这一点。按照埃及人的看法，诸神本身也创造音乐，希腊神话至少也把一部分音乐的发源移植到了尼罗河畔，盘状里拉琴的发明即为一例。根据克莱门斯·冯·亚历山德里亚和菲隆的观点，莫泽斯是师法埃及人的“音乐家”①；按狄奥根尼斯·莱尔蒂乌斯的记载，“音乐理论的始祖”毕达哥拉斯也曾在尼罗河畔学习过。对埃及有独特见解的柏拉图在其关于伦理学的论述中以及在他有关音乐教育价值的思想中都以埃及的范例为依据。按他的观点，埃及人是他所熟悉的各个民族之中的一个例外，因为在埃及，至高无上的国家权力机构通过法律和法令来调节音乐。“自远古时代以来，智慧已使埃及人领悟到……有必要使年轻人在身分方面习惯于优美的体态和悦耳的音调（古代的玛卡原则或诺莫斯原则）。而当对他们作出如上规定之后，他们就在众神的节日提出有关为什么和怎么样的教导，任何一位画家或其他从事创作和

① 引自库·萨克斯《古埃及的音乐》。——原注

复制的艺术家，除了从事与当地习俗相适应的事物之外，一概不准进行创新，也不准把他们的创造才能用于任何其他方面”（柏拉图语），古希腊和古罗马的作者在他们的报导中尽管充满矛盾，但仍介绍了一些引人注意的细节，补充了象形文字记载中的更古老的说明。除少数以外，埃及人的音乐爱好始终是明显的，包括库·萨克斯的《古埃及的音乐》在内的许多音乐著作都谈到了这一点。

当代音乐学对象形文字的研究和图象的研究由于极为丰富的考古资料而得益甚多。除了带有音乐表演的雕塑、浮雕和绘画以及出土的金属制成的乐器之外，由于干燥和炎热的气候、具有保藏效果的沙漠沙层和密封墓室的保存性能，甚至连木材、纤维织品和纸莎草等非永久性材料制成的物品也都被保存了数千年之久。此外，由于埃及这一地区的地理环境——在难以通行的沙漠地区中的“与外界隔绝的河流绿洲”——得以使音乐传统与众不同地按老样子继续保存下来。在许多情况下，考古材料都清楚表明，证实上述传统与现今仍有生命力的音乐演奏实践是相一致的。

埃及的为数众多的艺术古迹使我们得以了解各种乐器的演奏方式和此类乐器的使用场合，而对艺术古迹的图象解说和在音乐学方面加以分析利用则需要熟谙埃及图象描绘刻画的特征，因为这些图象并不象我们近现代的绘画和雕塑那样可以始终如一地解释为某一意义。在埃及的图象中所涉及的并不是按原样创造的、仅仅服从于审美观点的艺术品，在创作这些图象时，首先受到了神秘观念的束缚，之后又受到宗教信仰的约束。此类艺术品首先是为了履行一种宗教仪式的功能。

埃及的艺术充满了想象力，埃及人认为生命在死后仍继续存在，它与现世相一致。因此埃及人谋求通过涂防腐材料于尸体和把尸体制成木乃伊以永久保存其躯体。象苏美尔人一样，古埃及的国王死后，奴仆、乐师和后宫的舞女都应随之殉葬，以期在阴曹地府继续服侍他。这种古老的人殉后来为墓室中绘制的图象所代替。这些绘制的图象具有真实的性质，描绘了应随伴死者去阴间的各类事物。农夫播种和收割，秘书、轿夫、逗乐说笑者和掌酒官围绕在死者狩猎瞭望台的四周，糕点师、屠夫和酿酒师照料着他的饮食，众多奴仆杂役的全部劳动都被观察、再现得非常仔细，为了赋予画面以生命，为了让那些下属象在他们生前所做的那样服侍照顾他们的主人和统治者，所需要的只是一句神秘的话，一句宗教祭典的符咒。

在上述条件下描绘的某一音乐场面必须按照埃及人的观点符合某一特定的、在音响方面可以理解的和现实的情况。竖琴演奏者的双手弹一定的琴弦，管乐器吹奏者按一定的指孔，琉特琴品的间隔描绘得一清二楚，按照测量从而可以计算出相应的音程和音阶。描绘乐器演奏各个细部由于手的姿势表明了音乐方面的重要意义，因为手的姿势附带表现了乐队指挥的动作，并且可以从而确定某一相同的乐音、音程或音响的功能。就这一意义而言，可以作如下理解和解释：上述描绘的音乐场面均试图以造型艺术的手法记录和再现音乐。埃及雕塑家极为认真地致力于在一件表现音乐活动的作品中达到与音响现象完全一致的效果，并且力求避免出现足以干扰音乐演奏过程中的“谐调”的现象。

这种观点必然非常深刻地扎根于埃及人的意识之中，这

也符合他们对待艺术的“实际”情况。曾在某些墓穴中发现有音乐演奏场面，但这在古代就已遭到了故意破坏，也许是在墓穴封闭前最后离去的某一手工工人或某一亲族成员所为。竖琴演奏者拨弦的手、吹笛者的指法、歌唱者张开的嘴、对击棒的敲击、乐师持有拨子的手弹拨琉特琴弦的地方都被某一不知其名的盗墓者所刮毁、破坏或被涂抹，有可能是出于对死者的仇根，为了使他不再能从这一供演出的音乐会中得到好处。在有的情况下，也许是栖身在此类墓穴中的某一科普特人①的隐士所为，他要进行沉思，并且希望永远在他的思想意识中排除掉存在于该处的、供那位埃及观赏者(墓主)听闻的音响。于是，进行表演的乐师就此沉寂下来了，他们的活动受到了阻碍，再也无法向他们的主人奉献自己的艺术了。以如上思维逻辑为出发点，看来可以明确得出结论，我们从那些未遭破坏而保存得非常干净、美好、逼真和色彩鲜艳的画面中，可以看到与古埃及人一模一样的真实而又可以进行科学分析的音乐演奏过程，在某些情况下甚至还可以推测其音响。这是一条库尔特·萨克斯成功地走过的道路，最近又由于获得进一步的认识而充实了他的论述。

埃及音乐史上下经历将近5000年，法老埃及的历史大约有3000年。因此有必要从流传下来的大量图象资料作出选择，除了史前时代和早期王朝时期的例子之外，这些图象均系由古王国(约公元前27—22世纪)、中王国(公元前22—16世纪)、新王国(公元前16—11世纪)、后期（公元前11—4世纪)和古希腊—罗马统治时期(公元前332年—公元595年)的埃及的典

---

① 科普特人，为古埃及人后裔。——译者

型音乐场面所组成，并以阿拉伯人占领尼罗河谷为下限终结（公元645年）。同时应该注意到的是，乐器不仅在其形式的多样化方面明显出现了缓慢发展，而且演奏技巧也有了进步，合奏和各个不同时期的音响范例均可供作研究。就连古埃及音乐 生 活 中的多层次性也可以借助于流传下来的图象资料加以说明：吹奏笛子的人陪伴着正在田地里从事收割劳动的农夫；歌手在向榨汁器旁的葡萄种植者和尼罗河上的划船者提供音乐娱乐，或在为宗教祭祀活动提供艺术点缀，或正在以他们的表演供国王和贵族社会的夫人们欣赏。号音和隆隆战鼓伴随着战斗方酣的将士，击掌和哗啷器的节拍调节着舞姿。上述在埃及人生活中的各种形式的对音乐的应用，可以推断古代音乐表达形式的多样性。

可以从一些图象推测，古埃及的音乐就其音响而言曾经历了某些变化，部分变化的目的在于使主导音程减值，在于使音响加强和有所区别。倘若早期王朝的出土乐器可以对那个古老时期的艺术作出结论，那么就其主要方面而言，乐器的音响是与神秘的意义相适应的。在多数情况下，乐器被用于制造噪音，直到这个时代结束之际才出现了笛子，亦即出现了具有旋律功能的乐器。

把古王国的音乐风格与新王国的音乐风格划出一条界线的诱人尝试一再产生了谬误或非常成问题的结果。可以举这样一个例子，按表演图象判断，早期的舞蹈是一种平稳庄重的慢步舞，而稍后些时候女舞师放松的自由动作则可以推断为放纵的、古怪的舞蹈，不管怎么说是激情的舞蹈。古王国时期的音乐也是平稳的和缓慢庄重的，而新王国时期的音乐则是激动和刺耳的。一般认为，这种转变可以用埃及与小亚

细亚各邻国新的政治关系和文化关系来解释，也可以用新乐器的输入、埃及乐曲同外国旋律的交流来解释，最后还可以用小亚细亚各国后宫女乐师当时的状况来解释。在此期间又发现了许多新的墓葬，出土了迄今人所不知的图象。这些图象证明，人们对古代或具有异国情调的雕象所作的图象学说明不够谨慎，尤可指出的是，在新王国同样还存在“缓慢庄重的慢步舞蹈”，反之在古王国也已有了比较放松的舞蹈形式。各种证据甚至表明，艺术家们喜欢表演伊巴舞缓慢的第一部分，但这种舞蹈有一个激动而又兴奋的第二部分，即一种“结尾的舞蹈”形式。伴奏音乐无需绝对符合刻画舞蹈特征而又具有相同风格的条件，撇开这一点不谈，从舞蹈的角度看，原来的解释也是站不住脚的。新出土和新发现的成果不断改变着我们的印象，那些建立在证据不足基础上的结论无非只是表明了谬误而已。

至于许多次被提到的、未经检验地从某一出版物辗转引用的亚洲影响，也有必要对上述新的“风格因素”重新加以评论研究。喜克索斯人① 对埃及的侵占(第十五和十六王朝)在政治和经济生活方面引起了各种变化，这是历史事实。(埃及人）通过他们而认识了马和战车。而当专业研究人员进一步把当时的一切改进和革新都归因于喜克索斯人的影响时，人们很快就会发现，这些暴虐者和篡权者——为埃及人所感受到的——是对埃及经济生活真正带来了好处的人。

把喜克索斯人驱逐之后，埃及在新王国的一些伟大的、

① 喜克索斯人为来自亚洲的游牧部落，种族成分复杂，包括塞姆人与胡里特人等，于公元前18世纪侵入埃及。——译者

向外扩张的国王统治下将其边界远远推向敌国。埃及人势力扩大的自然结果是财力充裕和繁荣兴旺，与邻近各民族的文化交流也随之增多和深化。

在这一时期，尼罗河谷出现了许多新的乐器：琉特琴、匣式里拉琴和巨型里拉琴、三角竖琴、双管双簧管、圆形和方形的箍框鼓。所有这些乐器事实上都可能来自亚洲。琉特琴看来是由外国士兵带进埃及的，也许是喜克索斯人入侵的结果，或是作为亚洲战神的祭典乐器传入埃及的，而其他一些乐器则是以和平交流的方式变成了埃及乐器的。这些乐器的新式样是不是也意味着是音乐或音乐风格的一次革新呢？

从许多方面看，出现了不少疑点。如果某一宫廷女乐师作为一位小亚细亚公主的随从，携带她外国式样的乐器和外国的歌曲节目来到新的家乡，那么她的作用是被限制在国王宫室之内的，对民间的音乐演奏不会产生值得称道的影响。而若新的乐器一经被输入，这些乐器就会象方形的箍框鼓或所谓的肩背式竖琴那样真正成为时髦的东西，埃及的职业乐师就会掌握这些乐器，用它来演奏“埃及的”(乐曲)，如同现今开罗的音乐家一样，可以用现代的单簧管和萨克斯管吹奏出东方的曲调，按其所含情趣和结构而言，无疑就是具有埃及特色的曲调。一名乡村乐师在经过一整天漫长而又疲劳的录音之后向笔者表示，他希望吹奏一下欧洲的竖笛作为报酬。他的这一要求得到了满足，于是出现了奇迹，尽管这位纯朴的民间乐师在此以前从未见到过这一对他来说完全陌生的乐器，但他以熟练自如的技法掌握了这支竖笛，并在音色和情调方面将它变成了一件埃及的乐器。通过加快和渐慢吹出了四分之一音，以自由创造的交叉指法开辟了新的无法想象的可能性，

我们所听到的，完全是一首当地乐曲的旋律进行，具有一支阿拉伯“苏法拉”笛(Suffârah)的音调。可以假设，第十八王朝的乐师使用新的乐器演奏的歌曲和舞曲根本没有或很少与发源于亚洲的乐器有关。

至于音响的基本因素，经过仔细进行的复制试验表明，一架三角竖琴发出的音响完全同埃及传统的弓形竖琴一样；双管双簧管也并不“刺耳”，而近似名叫“祖马拉”(Zummârah)的双管单簧管。完全不带有摇响体的箍框鼓发出的音响与当地的筒形鼓没有多大区别，只有节奏分明的里拉琴和琉特琴的拨弦声堪算作唯一真正含有新的基因的乐器。这两种不用拨子而用手指弹拨的乐器发出的音响如同竖琴．一架装饰有公牛头的托勒密时期①的里拉琴堪称是一件新输入埃及的乐器，它的装饰实际上可以与古苏美尔人②的乐器相联系。所有此类亚洲的和埃及的里拉琴发出的音响完全相同。

这种音型的一致性对古代后期各民族在音乐方面的相互理解也颇有好处。一方面是埃及和亚洲各民族之间音乐财富的交流，另一方面是希腊和尼罗河流域之间的交流。当大卫(公元前1013—973)和所罗门(公元前973—933)时期的犹太人的声乐和器乐在巴勒斯坦兴起之际，已经有一批埃及的女艺人在国外生活和活动，我们现在已从记载中得悉她们的一些名字，可以估计，她们在那里也拥有一批知音。从第十八王朝起，也有亚洲的女乐师参加埃及的乐队，由此可见，至少

---

① 系指公元前305年至公元前30年间埃及托勒密王朝统治时期。——译者

② 苏美尔人，公元前4000纪至3000纪生活在美索不达米亚的主要居民。——译者

表现了大致的音乐风格。当希罗多德在公元前450年前后抵达埃及、并当柏拉图凑巧作为油类销售商在公元前398至395年之间为考察尼罗河谷进行商业旅行之际，他们两人肯定还会看到这一最后繁荣时期埃及音乐文化的某些光辉夺目的景象。这类音乐并不使他们感到陌生，如同现今的欧洲人对外国音乐一样。在托勒密王朝统治时期，两种音乐文化的联结和融合甚至被提高到原则的高度。托勒密一世(救主)本人和他的家庭成员都能用埃及乐器演奏音乐，托勒密四世菲洛帕托尔也以爱好音乐闻名，而托勒密十一世迪奥尼索斯则由于他对希腊音乐的明显偏爱而得到了"阿夫洛斯管吹奏者"的绰号。法莱雷奥斯的德米特里的离奇形象就是该时代典型的混合产物：名声不佳的雅典政治家、文学家、档案和图书保管家。他在托勒密二世菲拉德尔福斯时期出现在埃及，并把托勒密购置的阿里斯多德的藏书带到了亚历山大。他作为宫廷的宠臣受托草拟了塞拉庇斯(神庙)新的礼拜仪式，这是由统治者亲自宣传的希腊和埃及的混合礼拜仪式（音乐史上的第一次"作曲委托"），图象和文字资料以及当时某些音乐家的名字都一致表明，两种音乐风格曾长期并存或相互融合，亚历山大的希腊乐师甚至象他们侍奉法老的先辈那样在埃及的社会生活中起到了相同的作用。他们在当时的农村节日活动中、在马车夫和马夫相聚的时候、在收获采摘葡萄的季节以及在压榨葡萄汁的劳动中都演奏音乐，显然是为了满足听众的要求。音乐学家和音乐教师虽然都是希腊人，但在神庙中演奏的仍是古老的曲调，人民所想的、所感觉到的、所唱的都是埃及的。

所以实际情况并不总是与事先的设想相符合。书面文献

所揭示的也并不完全是真理，而只是传递许多事物之中的某一个方面的信息。因此，在解释古代东方的图象资料时必须非常慎重，决不能不加验证地接受。只有以必要的谨慎从事的工作，才有理由把已得的研究成果纳入音乐史的框架之中，并将之与我们自身的音乐生活相联系。

二、乐　器

居住在尼罗河谷的史前人已经知道使用乐器。在上埃及的巴达里、内加达一号和二号发掘地点以及下埃及的梅里姆德和奥马里等被称为史前文化的发掘地点曾出土大批乐器，这些乐器不太能发出有规律的音乐，倒不如说只能用以发出宗教性的神秘的音响，所以更确切地说应将之称为“音响器”。

在埃及，制造音响的最原始阶段是用以吓唬魔鬼的击掌声。双手合击起初只是用以吓退恶魔，就象用发出噪音的器具驱赶猛兽一样，然而，顿足和击掌很早就已经被细致地区分成音响的层次，在力度方面变化成各种表达可能，并且导致发明了某些用于制造节奏的乐器。至于发出哗啷声、劈啪声和叮当声的舞蹈装饰物最初也是设想用以吓唬魔鬼的。当舞蹈装饰物发出的杂音能够突出表现有规律的动作、有节奏的歌唱和某些声音和节奏的周期性组合重复时，这就形成了一件“音响器”，它起初仅具有模糊的音乐意识，之后这种意识就变得越来越精确。

巴达里出土了许多种对击棒：笔直的、弯角形的或飞镖式弧形的对击体鸣器，这类器具代替了容易使人疲劳的击掌发声。以后又从这类器具产生了经过艺术加工的对击板和

响板。

在梅里姆德差不多同一时期的文化中发现了哗啷器。由陶土制成，呈鳄鱼蛋形和鸽蛋形。显然，这类器具起初也仅用于发出神秘的声响，并用于祛邪念咒时的伴奏。其音乐音响并无重要之处，重要的是其外形和象征内容。

内加达一号发掘地点也发现有挂在魔法师腰带上的陶制哗啷器，还有被制成圆形而系在家畜颈项上的哗啷器。从奥马里出土的蜗牛壳形陶哨补充了上述原始乐器。

内加达第二文化层结束了史前时代并过渡到了古埃及的历史时期，该处聚合了首次形成政治统一的第一王朝的历代国王(的墓葬)。发现这个早期王朝过渡时期的出土物有陶制器皿状笛，还有不久之前发现的风吼镖。最重要的吹奏乐器是笛子，其形状与现今被称作纳伊的阿拉伯竹笛相似。这支笛子被刻画在一块珍贵的化妆板① 上。在当时，埃及人还不会书写，此类画面形象而又象征地记述了某类事件，或者还记述了宗教的神秘观念。这块化妆板上刻画的形象可以作如下说明：所有在作殊死搏斗和自相残杀的生物，死亡时都是一样的。同样的命运把捕猎者和被捕猎者联结在一起，而死神则在为他们跳轮舞奏乐。乐曲系用一支竹制的长笛——埃及最古老的吹奏乐器——吹奏。吹奏者是一个稀奇古怪的形象，具备人的肢体，围挂着一个阴茎袋，并长有动物的头——可能是面具。这显然是一名装扮死神的祭司，或本身就是装扮成安务

---

① 古埃及的男子和妇女，尤其是显贵和国王，都要化妆，化妆板是最主要的日用品之一，人们把化妆颜料在上面研成粉末。它在史前墓葬中属于必不可少的随葬品。——原注

比斯——“西方世界的主宰”①，也可能是表现已故的国王，人们把他装扮成长有豺狼脑袋的神秘形象，亦即死神的形象。

早期王朝时代包括最初的两个王朝(第一和第二王朝)。从这个时代流传下来的有个别字形——财产标记和印章式的亲笔签名——以及若干图象描绘。其中有几幅音乐演奏场面和舞蹈场面。从而发现了早期王朝使用的乐器。这给研究工作提供了少量根据，尽管这种研究仅足以为当时的音乐生活提供一个概貌。

由河马骨和象牙制成的对击器描绘有神话故事。梅尔奈特女王拥有一件以她名字为标记的豪华乐器。经证实，在同时期已经使用碗状的鼓。这些器皿状鼓一般都由陶土制作，但也有石料制作的，据称这些鼓都是作为随葬品供墓主在冥府“生活”之用。我们从萨卡拉所谓的台阶式金字塔附近的神庙中获得了相同的启示。后来被埃及人尊为建筑之神的伊姆胡特普——国王祖塞尔的天才建筑师——创建了建筑学上第一座用石料建造成的杰作，仿效的是一座原来木结构的神庙，传说是为了永久保存，所以采用了可以永久保存的材料。

我们对埃及学的研究是以第四王朝——伟大的金字塔筑造者斯诺夫鲁、齐阿普斯、齐夫林的时代(公元前2723—2563年)——为开始的，当时在墓碑上所撰写的突然变得成熟的象形文字以及完美而又富有教益的浮雕、雕刻和绘画都给我们进一步提供了有关乐器、乐器的使用以及音乐和音乐生活的资料。

---

① “西方”被认为是阴间，在尼罗河西岸邻接沙漠的地方存在大量墓葬群。——原注

在吉萨墓葬群德本墓发现的一幅画面上显示有两架经常易引起误解的弓形竖琴。由于临摹技法拙劣，在较古老的音乐著作中不断提到了竖琴没有共鸣体的论点。而这幅画面则为弓形竖琴起源于射箭的弓或拉弦的弓的论点提供了最好的佐证。画面也驳斥了没有共鸣体的论点。共鸣体虽然很小，但仍清楚可见。画面所示明显属于埃及典型的弓形竖琴类乐器，具有铁锹的形体。至于是否属于埃及最初的竖琴，则尚可商榷。这类最初出现的弓形竖琴表明已有完美的形制。因此可以想见，它也许还有我们所未能知悉的原始阶段。这种在第四王朝墓室里描绘的扁平弓形竖琴无论如何已是一种非常成熟的弦鸣乐器。

同一墓葬群的塞舍姆诺费尔墓浮雕所示的大型扁平弓形竖琴有一长颈，长颈上端装有固定琴弦之用的木栓，往下则构成了共鸣箱的中间部分。两侧钉上的木板使乐器呈现出颇具特点的形式：一把大铁锹。令人注意的是，木栓还不是可以旋转的轴，而是固定楔紧和粘接在竖琴的颈体上的。其作用为，避免使琴弦滑落在倾斜而光滑的竖琴颈部。依靠栓紧的办法来固定琴弦和调弦是非常困难而又费事的。如果张紧第一根弦，就得把音调得很高。而后张紧第二根弦，张紧的情况就会有所变化，第一根弦的音高会稍微下降一点。所以这种乐器必须不断重新调音。

在萨卡拉墓葬群的南谢夫特卡墓出土有一幅乐舞图，为第五王朝(公元前2563—2423年)之物。图象分三层，中间一层为一小乐队，由一名吹笛者、一名吹单簧管者、一名奏竖琴者和另四名作同样手势的乐师组成。在这四人中，至少有

一人看来在唱歌。

这幅收藏在开罗博物馆的图象描绘了古王国时期的长笛，相当于今天的竹笛，亦即埃及民间音乐和艺术音乐中的奈伊。从图象中甚至可以辨认出竹节，表明这件古代乐器也是用竹子制成的。由两根同样长和对等钻孔的管子装配成的单簧管也与现今民间音乐中的相应乐器——祖马拉(Zummâ-rah)，流行于埃及和伊拉克的一种双簧管——完全一致。指法和演奏姿势也与现代的音乐实践相符。

(画面上的)竖琴再现得非常清楚，琴颈上端琴弦的张法和固定都清楚可见。在下端，琴弦绕在一根可以上下移动的木棒上。以此方法创造了移调装置；通过下按此木棒，所有弦的张度均可同时加大，从而使声音提高。从竖琴演奏者手的位置可以看出，在这件被描绘的乐器上演奏的是哪些乐音或音程。此外还可以了解到，埃及乐师熟谙竖琴演奏的各种技法，例如使个别弦发音柔和，并发出一种展开的泛音装饰音。

古王国以其令人叹为观止的竖琴形式以及笛和双管单簧管等具有特色的吹奏乐器构成了埃及音乐的“古典”时期，使人了解到该时期的乐器和法老音乐生活的基本状况。此后，约在公元前2000年前后，开始了所谓的中王国。

当时在埃及出现了两种全新的乐器：两面蒙皮的大型桶形鼓和里拉琴。前一种乐器看来是从非洲输入的；非洲至今仍被看成是以鼓闻名的大陆。源自当时而保存完好的埃及最古老的桶形鼓是在中埃及贝尼哈桑的一座墓中发现的，如同

今天一样，该地区在当时受到努比亚①-非洲的影响。里拉琴出现在一幅壁画上，也是在贝尼哈桑发现的，但这是埃及中王国时期遗留下来的唯一资料，是迄今为止独一无二的演奏里拉琴的图象文献。演奏这件乐器的男子，从其头发和胡须看显然具有亚洲人或亚洲沙漠地区贝督因人的特征。

从第十八王朝起开始了新王国时期，这时在刻画描绘音乐活动的图象中出现了许多新乐器。在底比斯墓葬群帕赫克门墓出土的图象中再现了两件在此之前未见过的乐器：琉特琴和低音弓型竖琴。琉特琴可能是从亚洲传入埃及的；新式的竖琴则是按老式的埃及竖琴改造的，这种新王国时期的乐器曾多次发现。这种大型的近似勺形的乐器业经证实系与新式的长颈琉特琴共同合奏的。

自新王国起，东地中海地区各国和各民族之间开始了活跃的文化交流，这在后期得到了继续发扬，在音乐方面也明显可见。从服装和外国的名称都表明了这种交流，小亚细亚的乐师和女舞师不断出现在埃及，随伴他们而来的有对非埃及神祇进行礼拜活动的歌者和祭司；新的乐器，或许还有外国乐曲也随着他们被带进了埃及。另方面，埃及的艺术家也在当时出访外国。在墓葬中和图象中出现的许多新的乐器就反映了这种相互间的关系，其中有些是埃及原有乐器的进一步发展，有些则明显是从国外输入的。在新王国时期，除各种新的竖琴形式之外，还出现了琉特琴、不对称的里拉琴、个别巨型里拉琴、双管双簧管、号角、各种形式的鼓、造型

---

① 努比亚在今苏丹境内。——译者

奇特的对击板和用贝壳制成的钹。其中有的是外交礼品，例如一些号角是阿梅诺菲斯四世(公元前1370—1352)从小亚细亚君主那里得到的礼品。另一些诸如三角竖琴以至巨型里拉琴，尽管仅有零星证据，则已成为埃及本地的产物。埃及人约与亚述人同时在宗教礼拜活动中使用小铃，并且也有相当于希腊古钹的叉钹，还有陶鼓、响板、铜钹和各种小型鼓。

菲莱神庙保存有一批再现上述更新了的乐器的音乐图象。根据当时的图象文献，不太容易把埃及因素从希腊因素中区别开。例如有一图象描绘一名乐师在吹一件双管吹奏乐器。在当时，有一些埃及乐师所吹的是双管双簧管，但是至少在亚历山大(港)和与之直接毗连的内陆地区也已有了希腊的双管阿夫洛斯管。但由于后者几乎都由向下扩大而在小管口中通出来的管子构成，而图象所示则是两根笔直而呈三角形的管子，所以这是属于在新王国时期的图象中所常见的双管双簧管。

至于通常由两名乐师弹拨的沉重的巨型里拉琴——这在阿梅诺菲斯四世时期仅有个别发现，而在托勒密王朝时期则屡有所见——则肯定源自近东地区。这种里拉琴与埃及所习用的里拉琴相反是放置在一张小桌上的。这件乐器与苏美尔和巴比伦的巨型里拉琴有着相似之处，琴上端也装饰有公牛头。张在上部横杆上的琴弦不仅象通常那样是卷住的，并且是借助于一些小木棍加以固定的，这也表明了古代亚洲的渊源，另外也与如今在埃塞俄比亚仍在继续使用的巴加纳琴①相似。

① 巴加纳琴(Baganna)，为流行于苏丹和埃塞俄比亚的一种大型箱式里拉琴，有8—10根弦。——译者

菲莱神庙在一年中有好几个月位于水下。最近修筑的拦河坝工程[①]造成的后果是，另一些神庙和埃及具有高度价值的文化遗迹也都被尼罗河水所淹没。因此，菲莱神庙的图象资料具有特殊的价值……有关描绘演奏音乐的动物图象并不少见，这些图象或与动物寓言相关，或与神话有联系，今天我们对此已无法了解；或者描绘的是某些神圣的动物与某类乐器之间的关系，这也有待于作出解释。业已证实，某类乐器是供某些神祇专用的。例如我们经常可见的是持乐器的神猴的图象，这类神猴有时也被描绘成舞蹈者。（在菲莱神庙的图象中）有一幅（浮雕）所示为手持长颈琉特琴的动物，该乐器以其狭长而易于捆扎的共鸣体显示出其特色。

圆形箍框鼓的图象首见于图特莫西斯二世（公元前1504—1450年）时期。从图象不能得出此类鼓是单面蒙皮或是双面蒙皮的结论。但根据少数几件保存下来的乐器看，至少在古埃及晚期和托勒密统治时期，此类乐器均蒙有两张皮膜。保存在（巴黎）罗浮宫的乐器表明，两面鼓都被精心地箍捆在圆形的鼓框上。开罗博物馆则仅收藏有两张精致彩绘的鼓膜，显然是属于一面鼓所有。上面描绘的是伊西斯女神和她的一名女祭司，她在女神面前击鼓，看来好象是在歌唱时以鼓伴奏。

圆形的箍框鼓尽管蒙有两张鼓膜，但却始终是单面击奏的。（在菲莱神庙的一幅图象上）贝斯神[②]的右手执鼓，除大拇

---

① 指阿斯旺高坝。——译者

② 贝斯神为古埃及人所尊的音乐诸神之一，在后来也被奉为战神。——译者

指外，其余四指都能在鼓膜边上敲击出较小的时值，而左手则敲击出低沉、沉重的节拍。在埃及，至今仍以此方式使用箍框鼓。埃及中古时代从土耳其和阿拉伯传入的铃鼓，也是这样演奏的。

舞蹈之神的图象经常被描绘成手持箍框鼓，这是不足为奇的。但值得注意的是，也不时发现有手持三角竖琴的，这是一种笨重而无法用手拿的乐器。但是在一幅浮雕中却再现了手持三角竖琴跳舞的贝斯神的形象。因此可以假设，除保存在开罗和巴黎博物馆中的此类大型乐器外，还会有一种小型的三角竖琴。

希腊对埃及的影响在托勒密时期日益明显。出现了小铃和藤编的筐状哔唧器等新的音响器，新出现的主要乐器有排箫、水力风琴、新型的里拉琴和早期形式的风笛。克利奥帕特拉女王(公元前51—30年)死后，埃及成为罗马的行省，当时除了长笛(可能在托勒密时期即已出现)之外，还出现了军队使用的各种管乐器，如大号和布西纳号。

埃及的音乐和乐器最后受到伊斯兰教改造之前，还曾出现了一些在此之前未能证实的音响器和古乐器的特殊形式，例如：用木材和象牙制成的手握响板以及宗教礼拜仪式用的乐器，如新的叉铃、一种在此之前没有见到过的骨笛和一把重要的刻花琉特琴。自(公元640年)阿拉伯人征服埃及以后，情况就起了变化；城市的音乐生活受到决定性影响，但对农村居民、农民和尼罗河船夫的音乐却未产生根本性的影响。

(王昭仁　译)

美索不达米亚的音乐文化*

〔伊拉克〕苏比·安韦尔·拉辛德

你们的歌……比蜜和酒还甜
（摘自一首古巴比伦颂歌）

引　言

希腊人把幼发拉底河和底格里斯河这两条姐妹河流之间的地区称为河间地，这就是美索不达米亚。自从公元前3000纪之初就在这块土地上先后形成了苏美尔人、阿卡德人、巴比伦人和亚述人的国家，而今基本上属于伊拉克。依照圣经的传说，可以在这个地区探寻人类的摇篮、伊甸园、知识树的乐园。这里据说是（圣经）《旧约全书》所提到的发生大洪水灾难的地方，在苏美尔人和古巴比伦人的楔形文字记载中就曾谈到过这次洪水。我们不仅从古希腊和古罗马历史学家的记述中，而且也从苏美尔的国王年表中获悉美索不达米亚远古的知识。这些国王年表以令人惊异的年代数字依次陈述了这个国家的君主朝代，一直推溯到"洪水前"的时期，甚至推溯到王权"自天而降"的初始阶段。圣经上提到的关于两河流

* 本文系伊拉克博物馆前馆长苏比·安韦尔·拉辛德为《图片音乐史》第二辑《美索不达米亚》分册所写的绪言。标题为译者所加。——译者

域文化起源的种种传说并非没有道理，这一流域无疑从属于地球上最古老的文化中心。在公元前5000年至4000年，它"作为取得最巨大进步的地区而著称于世"。① 在这块对人类的早期历史异常重要而且高度发展的土地上，本书所引用的有关美索不达米亚音乐文化的图片资料仅限于北方约以尼尼微和卡尔胡为界、南方以乌尔为线的这一区域。至于此外的古代东方，沿北部和东部的丘陵地区和崇山峻岭地区与地中海东岸，以及美索不达米亚西部的沙漠地区和草原地区，则将保留给《图片音乐史》的另一册。该部分将着重以"山区各民族"的音乐文化为对象，他们同美索不达米亚的居民有密切交往和相互联系，彼此通商或进行激烈战争。这本拟议中的著作的范围包括北部和东北部的赫梯人、乌拉尔图人和胡里特人以及东南部的埃拉米特人（即埃兰人）和巴勒斯坦的以色列诸民族。与原来设想不同的是，原计划对西亚地区的古代文化作一总的阐述，现在则由于图片资料丰富，有条件按地区将之分为两个部分。② 西亚地区具有不断发生变化和最紧密联系的特征，在这种情况下，如果上述区分原则在确定界线时有要求妥协的一个方面，那么在另一方面也就可能不间断地在历史发展中阐述美索不达米亚的音乐文化。时间的上限从描述最早期的乐器的图象资料（起源于公元前4000纪和3000纪之初的乐器）开始，下限为公元224年前后安息国的衰微。所以选择这一重大历史事件为界限，是由于时间上

---

① 《封建主义形成前的世界史》，集体编写，伊姆加德·泽尔诺夫主编（民主德国科学院古代史和考古研究所出版，第五卷），柏林1977年版，第144页。——原注

② 这部拟议中的著作迄今尚未出版。——译者

紧相连接的萨桑王朝的图片资料已经由亨利·乔治·法默在他所编的《图片音乐史·伊斯兰》分册所用，他已将此作为介绍伊斯兰音乐文化的原始材料。

主要由于《圣经》的记载，直至现今仍保持着对美索不达米亚古代城市及其巨大建筑物的记忆。从17世纪和18世纪前往美索不达米亚访问和对被湮没城市进行考察的欧洲旅行家的报道中得知，可资观察的那个时代的古老文化只剩下了少得可怜的一些残迹。这些访问东方的旅行者之一——罗马人皮特罗·德拉瓦莱（在歌德的《西东诗集》中曾提到他的行程）——曾在该地区逗留12年，除其他物品外，他还把若干书写有文字的泥板书带往欧洲，这都是他在巴比伦和乌尔的遗址上偶然捡到的。但是，一直到了19世纪中叶才得以破译巴比伦的楔形文字。德国的（文科）中学教师格奥尔格·弗里德里希·格罗特芬德在1802年和英国军官亨利·罗林森自1835年起通过他们在相当程度上彼此间互无联系的对古波斯楔形文字的破译而为此奠定了基础。沿底格里斯河对两河流域从事科学考察的首批活动之一，是卡斯滕·尼布尔在18世纪下半叶进行的。第一次有目的的发掘工作是由法国驻摩苏尔领事保罗-埃米尔·博塔在1842年进行的，发掘地点在以《圣经》而知名的尼尼微。数年之后，英国人奥斯汀·亨利·莱亚德开始在卡尔胡（今尼姆鲁德）进行发掘。自此以后，发掘工作迅速展开。发掘工作集中在平地凸起的土丘遗址，为宏伟的宫殿和神庙、为富有艺术价值的浮雕和巨型雕象提供了最初的知识。可是这些早期的发掘工作还缺乏系统的行动和精确的观察。其目的主要在于为大博物馆（如罗浮宫和不列颠博物馆）尽可能寻找令人注目的陈列品。到了20世纪

才按照定居的文化层发展了剥离的方法，并认识到了每次发掘时附带发现的大量陶器对确定年代的价值。从而有可能根据发掘时所见的各种现象确定出土物品的年代。

在此期间，考古学家的发掘工作和对附有文字的古物的独创性研究而使美索不达米亚古代文化之谜的明朗化，使我们对这一地区的历史发展和文化开拓有了概括了解。我们现在知道，这块土地上最古老的定居遗迹一直可以推溯到旧石器时代。有证据表明，在1万多年以前的新石器时代，在北方毗邻的山区和丘陵地区（在"肥沃的半月形"地带）人类首次开始了耕种土地和饲养牲畜。如今，我们把人类从狩猎者和采集者变为农夫和畜牧者这一过渡标志为新石器时代生产力的革命或农业革命。在公元前6000年至4000年，农业和畜牧业逐渐从北部依靠雨水耕作的农业区扩展到美索不达米亚中部和南部雨水稀少的干旱地区。该处为早期的农夫和畜牧者提供了有利的条件。肥沃的冲积地带和长时间的日照预示了丰收的希望，只要人们有能力和不倦地兴建水渠，把取之不尽的河水引向内地用以灌溉农田和园圃。与北部地区依靠雨水的耕作相对照，地面灌溉设施的发展明显取得了较高的和持续的收成，这促进了美索不达米亚南部地区经济和社会发展的速度，并使该地区约在公元前3500年以后成为人类在西亚发展的中心。形成了以城市为中心的地区，而这又复成为农业、金属手工业、纺织手工业、制革手工业、远途贸易和文化发展的中心。与此同时出现了社会分化；土地集中在寺庙和地方统治者之手，从而形成了大规模的土地占有，并在建设、维护和扩建灌溉系统的过程中趋向共同劳动的基础上出现了以地区为基础的共同生活的新形式，凡此都处于逐步

形成的国家体制的领导之下，一般地说，这是人类历史上第一次出现的国家体制。

约在公元前3000年开始使用的文字的发明无疑是该地区居民最重要的文化业绩之一。在楔形文字的流传中，定居在美索不达米亚南部的苏美尔人，以其语言实证表明是最古老的、确实有证可查的民族。人们把他们看成是公元前3000纪处于全盛时期并具有高度城市文明的代表。此外，还证实了当地世代定居的居民和说闪米特族语言的群体。关于苏美尔人的来历和迁移定居的时代存在各种并列或对立的不同论点。但在今天，对此在相当大程度上取得了一致的看法，在公元前3000纪创造了两河流域文化的两个主要种族——苏美尔人和闪米特人——并无时代的先后之分，而是并存的。“苏美尔人和闪米特人的共同生活决定了公元前2000纪之初苏美尔语不再作为日常用语以前美索不达米亚的历史。共栖的结果在这方面产生了深远的影响。它使巴比伦文化留下了两种语言文化的印记”。① 苏美尔的政治史通过可靠的铭文可以推溯到大约公元前2700年，即所谓的早期王朝时期的起始，在那些铭文中可以见到国王和历史名人的名字。在文字中对君主和统治者，对祭司长和国王，对官吏、手工业者、工人和奴隶各有不同的符号，这证实存在一个业已分裂成为社会集团和阶级的社会。这些论点已为考古发现所证明。以查尔斯·伦纳德·伍莱为首的英国考古学家在乌尔发掘了将近2000座墓葬，在这些公元前3000纪中期的墓葬中，尤其印象深刻

① 迪茨·奥托·埃查德《古代史时期》，见菲舍尔《世界史》第二卷《古代东方国家·从旧石器时代至公元前20世纪中期》，美因河畔法兰克福版，第62页。——原注

地显示了社会的差别。在砖砌的国王或王后的地下墓室中发现了大量极为珍贵的随葬品，全都是非常豪华和具有手工艺术美的珍品；在毗邻的墓穴中埋葬着宫廷侍臣，其中也包括女乐师及其所用乐器，他（她）们全都是君主的殉葬者，他（她）们给君主送葬，并且显然在葬仪后饮了毒酒。这些国王墓葬的出土状况清楚表明，统治阶级及其财富和权力同其余居民有着何等巨大的区别。乌尔分布很广的墓葬区的大多数墓葬则显示了墓主的贫穷，墓穴里没有随葬品，或只有几件简陋的陶器，墓主都屈腿侧卧，仅以草席包裹埋葬。另一些墓葬则又可以得出墓主富裕状况的结论，同时可以清楚得出美索不达米亚居民的社会区别的结论。

年代的确定和编年顺序

自从伍莱领导的发掘工作以来，乌尔地区前后涉及好几百年的出土文物的时代编年排列至今仍在继续。如今，人们确定那些发现有以黄金和宝石装饰的贵重乐器的国王墓葬年代为公元前2450年前后。尽管有许多新的认识，要确定美索不达米亚的早期年代仍存在各种困难。追溯到大约公元前2000纪中期的国王年表为绝对的编年顺序所提供的论据大概只有10年的不精确程度。对更早时代的起迄年限并不可靠。本文提供的一个重要辅助参考系根据公元前3000纪后期以至古巴比伦时期结束这一期间在美索不达米亚南部所通行的习惯，每一年都冠有一个名称，这通常与前一年发生的突出事件有关。诸如此类的年份名称早在古代就已编列成表，并与国王年表共同构成了美索不达米亚古代史的相对编年顺序的

基础。关于绝对的年代，对公元前1450年以前的时期始终存在着明显分歧。不过在最近，不同的观点逐渐被简约为两种编年顺序，即所谓的中期编年顺序和短期编年顺序。后者提出了年份数字，例如汉穆拉比约64年，为金星运行周期的时间，与中期编年顺序相比要稍晚一些（以公元前1728—1686代替公元前1792—1750）。在考古术语中，大凡在公元前2700年以前各时期的出土物均按典型的发掘地点，如：萨迈拉、埃里杜、奥贝德、乌鲁克和格姆德特—纳萨尔命名，并按时间顺序排列。这样，通常就将公元前3000年前后这段时期称为乌鲁克四期，将公元前2800—2700年这段时期称为格姆德特—纳萨尔时期，对公元前2700年和2350年之间的时期则使用统治者或王朝的名字，在考古文献中则相反地主要采用古王朝第一、第二、第三的名称。下列扼要的历史概况开始自公元前3000年前后，并以短期编年顺序为基础：

公元前3000年　乌鲁克四期。自公元前4000纪起在地面灌溉建设和畜牧的基础上形成阶级社会和国家；第一批宏伟的神庙建筑、圆柱形印章和文字的发明、最古老的书面文件（管理文字记载）。

公元前2800—2700年　格姆德特—纳萨尔时期。早期苏美尔城邦国家的兴盛；神庙作为经济、政治、文化发展的中心（神庙经济）；祭司贵族阶级充当统治阶级；公元前2700年前后为基什的迈巴拉杰西王。

公元前2600年　迈西利姆时期。基什的苏美尔王迈

西利姆（迈萨利姆）执政；君主政体原则得到巩固和国王被神庙贵族废黜；历史上最早期的铭文；出现宏伟的建筑物、宫殿建筑、塔庙和高层庙宇、城墙。

公元前2500—2350年 乌尔第一王朝（乌尔一期）。在美索不达米亚南部地区存在许多著名的城邦国家，其中有乌尔、拉格什、乌鲁克、乌马和基什；乌尔的墓葬群。

公元前2350—2170年 阿卡德时期。由闪米特（闪族）的阿卡德人行使政权；在萨艮（公元前2350—2294）和里穆什（公元前2294—2285）统治下的第一个古代东方大国，在那拉姆·辛（公元前2270—2233）统治下的高度繁荣。

公元前2200—2100年 美索不达米亚南部的大部分地区屈服于山地民族古特安人的统治。

公元前2100年前后 拉格什的古德亚。在古特安人统治末期，拉格什以数量众多的新建筑兴起苏美尔城邦国家。

公元前2050—1950年 乌尔第三王朝（乌尔三期）。苏美尔文化的最后繁荣；在乌尔建都的历代国王统治下的中央集权国家；其中最著名的有乌尔纳穆（公元前2050—2032）、舒尔吉(公元前2032—1986)、

舒-辛（公元前1977—1968）和伊比-辛（公元前1968—1943）。

公元前1950—1530年 古巴比伦时期。在公元前1700年以前存在许多处于阿摩利王朝管辖下的巴比伦人的小国为夺取伊辛和拉尔萨之间的美索不达米亚南部地区的统治地位而进行的斗争（伊辛-拉尔萨时期）。巴比伦第一王朝的第六位国王汉穆拉比(公元前1728—1686)把巴比伦统一成为一个国家，但在其继承者之手很快重新瓦解。

公元前1530年 来自小亚细亚的赫梯人在穆尔希利一世统率下征服并掠夺巴比伦。赫梯人撤离之后，在此之前就已侵入美索不达米亚的喀西特人接管政治权力。

公元前1530—1155年 喀西特王朝在巴比伦的统治（中期巴比伦时期）。在库里加尔祖一世统治下（约公元前1380年）杜尔-库里加尔祖城作为都城。与埃及和赫梯王国建立政治和经济联系，与亚述人不断发生军事冲突。埃兰国王舒特鲁克-纳洪特及其子库梯尔-纳洪特征服并摧毁巴比伦，推翻喀西特王朝。劫夺无数艺术珍品至苏萨（其中包括刻有汉穆拉比法典的石柱）。

公元前1157—1026年 伊辛第二王朝统治期，在其领导下进行的与埃兰和亚述的战斗中重新获得了巴比伦的独立。最著名的统治者：尼布甲尼撒一世（公元前

1125—1104）。

公元前1390—1074年 中期亚述国。在亚述乌巴利特一世（公元前1363—1328）领导下最终从米坦尼宗主权的统治下取得亚述的自由。在萨尔马纳萨一世（公元前1273—1244）、图库尔梯-尼努尔塔一世（公元前1243—1207）和提格拉-帕拉萨一世（公元前1114—1076）率领下进行的战争中使版图明显扩大。

公元前1000—612年 新亚述时期。亚述国逐渐重新强大，在亚述纳西尔拔二世（公元前883—859）统治下取得第一次繁荣，他将国都从亚述尔城迁往卡尔胡（尼姆鲁德）。其子萨尔马纳萨三世（公元前858—824）继续奉行征服政策，将叙利亚北部归并入（亚述）王国。然而直到提格拉帕拉萨三世（公元前744—727）和萨艮二世（公元前721—705）才真正建立巨大的新亚述王国。对被征服地区进行掠夺，大规模进行流放。通过个人联盟使巴比伦受亚述的约束。阿萨哈敦（公元前680—669）将亚述王国扩展到埃及，亚述巴尼拔（公元前668—627）扩展到埃兰。公元前612年受到巴比伦人和米提亚人联合围攻之后遭受尼尼微失败而衰亡。

公元前625—539年 新巴比伦（迦勒底）王国。在尼布甲尼撒二世（公元前604—562）治理下经历全盛时期。国土扩展至巴勒斯坦。首都巴比伦扩建得富丽宏伟（伊斯塔门有着通衢大道、宫殿和各种防御设施）。

公元前539—331年 美索不达米亚处于波斯人的统治之下（阿契美尼德王朝的统治）。

公元前331年 马其顿亚历山大战胜波斯国王大流士三世，亚历山大庆祝进入巴比伦。公元前323年6月13日在该城逝世。

公元前331—129年 美索不达米亚的古希腊文化时期。经过亚历山大继承者之间的权力斗争，美索不达米亚归属（亚历山大部将）总督塞琉哥，他作为塞琉哥一世（公元前311/305—281）建立塞琉哥王国，并在底格里斯河畔建立新的都城塞琉西亚(建筑开始于公元前301年）。巴比伦文化在某些城市中（其中有乌鲁克和巴比伦）继续存在。

公元前129—公元226年 美索不达米亚处于帕提亚人（安息人）统治之下。公元前141年，巴比伦为伊朗的帕提亚人所征服，自公元前129年起，美索不达米亚最终成为安息王国的组成部分。在底格里斯河畔建立忒息丰作为行都。上美索不达米亚的哈特拉作为宗教礼拜和商队必经的城市经历繁荣时期。

公元226—637年 美索不达米亚处于萨桑王朝统治之下。忒息丰在伊朗萨桑王朝治理下仍作为王国的首都。

公元637年 一支阿拉伯军队在卡迪西亚附近战胜萨桑王国的军队。忒息丰（于637年）、摩苏尔（于641年）被占领。伊斯兰时代的开始。

研究的发展史

对美索不达米亚音乐文化的研究早在19世纪下半叶就已开始，当时系受由博塔、莱亚德、罗林森和其他发掘者保存在尼尼微、尼姆鲁德（卡尔胡）和霍尔萨巴德的以及被运往罗浮宫或不列颠博物馆的带有图象的文物所启示，因为这些图象——主要在尼尼微发现的浮雕上的图象——除了其他造型之外，也再现了手持乐器演奏音乐的人。在这些早期出土文物发表之后不多几年，音乐史学家奥古斯特·威廉·阿姆布罗斯就在他于1862年出版的《音乐史》第一卷中以若干篇幅提到了"亚述和巴比伦"的音乐和乐器，他在这一卷中论述了"古代世界的音乐"，包括"亚洲各民族，尤其是闪米特人(闪族）"在内。他在这一篇章里也对造型艺术作了具有明显启发性的阐述，主要是有关尼尼微的浮雕，这些浮雕激起了他的兴趣："尼尼微的王宫在最近从废墟堆里重见天日，在宫殿雕塑极其丰富的装饰中使我们清楚看到了数千年以前的种种状态。"① 两年以后，卡尔·恩格尔在伦敦出版了一部论述古代东方音乐文化的著作，书名是《大多数古代国家的音乐》，他在该书中得出结论：我们的音乐起源于西亚地区。与当时所了解的文物相适应，他的阐述如同阿姆布罗斯的论点一样

---

① 奥古斯特·威廉·阿姆布罗斯《音乐史》第一卷，布雷斯劳1862年版，第177页。——原注

仍局限于亚述。不管怎么说，恩格尔从亚述乐器高度发展的状况得出结论：亚述人的乐器必然有其前身，他们可能是尚待探索的不为人所知的民族。在弗朗索瓦-约瑟夫·费蒂斯于1869年在巴黎出版的《世界音乐史》第一卷中，就已经有50页的篇幅以《迦勒底、巴比伦、亚述和腓尼基的音乐》为标题介绍了古代西亚地区的音乐文化。该卷也包含有大量浮雕上的音乐表演的临摹画。在1913年的一部出版物——由阿尔贝·拉维尼亚克出版的《音乐百科全书》第一卷《亚述-巴比伦音乐》的条目——中，条目的撰写者维罗洛和佩拉戈在阐释中首先有一段提到了苏美尔人的音乐。诚然，他们仅能利用法国人自1877年开始的在特洛(吉尔苏)发掘出土的考古材料，其中有一块制作于乌尔第三王朝时期的浮雕残件，上面刻有一把里拉琴。与当时的研究水平相适应，该条目也以少量版面引用了楔形文字的内容。弗兰西斯·W·盖尔平在1937年发行第一版、1955年再版的《苏美尔人的音乐及其直接继承者巴比伦人和亚述人》堪称为第一部全面论述美索不达米亚音乐文化的著作。由于20年代和30年代的发掘结果，使这位在乐器学领域具有丰富知识的作者获得了显著充实的可供使用的资料，其中包括引起轰动的在乌尔出土的乐器，他依据考古的调查结果论述美索不达米亚的乐器，并尝试将之与该地区的其他文化相联系。盖尔平在充分利用当时业已翻译的手头所掌握的楔形文字记载的情况下，还提出了有关乐师和音乐演奏实践的信息，着重指出了音乐在祭祀中的作用。“他还进行试验，把（楔形文字）记载中的乐器名称与依照描述和发掘出土而认识的乐器相联系。然而他在这方面对考古学家和语言学家提出的大部分假设要求太高了。一种此类形式

的试验是经不住仔细检验的，而且按照我们现今的知识来看也必然会被认为过早了些……除此之外，他还在研究方法上犯了错误，为了从中推断出苏美尔人乐器的名称和使用习惯，他把苏美尔人、巴比伦人与亚述人的乐器和乐器名称时常同明显处于较晚时期的、或者至今仍在使用的从属于亚洲与非洲的文化和民族的乐器和乐器名称相比较。”这些由亨丽凯·哈特曼① 据理批评的缺点也适用于其他随着盖尔平的书出版的、并在内容上步他后尘的那些著作。与此有关的可以提出下列数种：萨克斯在1940年出版的《乐器史》第三章《苏美尔人和巴比伦人》、里斯在1940年出版的《中世纪的音乐》、韦格纳在1950年出版的《古代东方的乐器》、贝恩在1954年出版的《古代和早期中世纪的音乐生活》第三章《美索不达米亚》、波林在1954年出版的《古代近东的音乐》和法默于1953年在《东方研究》上发表的《苏美尔人和亚述人的乐器》。以系统掌握考古资料和楔形文字记载为基础并且特别顾及历史和民族的关系而对美索不达米亚音乐文化进行研究的新阶段的开始，我们认为应归功于威廉·施陶德，他不仅在本人的讲课和发表的文章中，而且在启发推动和关怀学生的论文中都实现了上述任务。施陶德在1957年以其关于苏美尔人的竖琴和里拉琴的著作首次对以上范围的课题进行了奠定基础的研究。他在随后发表的著作中把视野扩大到了更大的时间范围和美索不达米亚地区的全部乐器，最后并涉及该地区音乐文化的全貌。尽管有人对施陶德所持的民族学的论点和某些错误结论提出了批评，仍应肯定他对两河流域进行系统研究的

① 亨丽凯·哈文特曼《苏美尔文化的音乐》，法兰克福1960年版，第91页。——原注

功绩，这使我们得以更现实地去评论古代西亚地区的文化史。他对乐器的性质和演奏技巧具有非常丰富的知识，只有从事专门研究的音乐学家才能熟练地从图象中觉察各类乐器的性质和演奏技巧。1960年，施陶德的女弟子亨丽凯·哈特曼提出的以苏美尔文化的音乐生活为内容的博士论文，所涉时限大致在公元前3000纪前后。这篇论文的宗旨是对考古学家的发掘结果和研究成果以及语言学家的发现进行汇集整理，并将之充分用于音乐学。① 这篇论文与施陶德发表的著作一起构成了对两河流域音乐文化研究工作的转折点。最近期间，考古学家和语言学家对这一领域也有所贡献。在我本人的考古研究工作中，结合对尚未公布的出土文物的研究一再指出了在此以前人所不知的事实，这些事实改变了美索不达米亚某些乐器类型及其最早佐证所确定的年代。安德烈·帕罗在他于 1961 年出版的著作《亚述——公元前13 世纪以至亚历山大大帝逝世的美索不达米亚艺术》中给予音乐一个单独的篇章，并且完全置在此以前出版的有关这一课题的著作于不顾，在该章中描述了经过选择的带有音乐表演形式的文物。② 阿涅斯·斯皮克发表的《美索不达米亚的乐器》一文③ 也与此相近似，他根据图象资料在文章中论述了公元前3000纪之初以至公元前612年尼尼微毁灭这段期间两河流域的乐器。此外值得一提的是琼·里默在1969年发表的著作《不

---

① 在这篇音乐学的博士论文中只使用了业已被研究苏美尔学的学者所翻译的楔形文字文献。——原注

② 帕罗《亚述——公元前13世纪以至亚历山大大帝逝世的美索不达米亚艺术》，慕尼黑1961年版，第295页以下。——原注

③ 斯皮克的文章发表于1972年。——原注

列颠博物馆馆藏西亚地区的古乐器》，该书以伦敦不列颠博物馆收藏的乐器原件和保存在该馆的带有乐器演奏形象的文物为基础，对西亚地区乐器的历史发展(从开始至古希腊时期)作了概括的论述。这部以专家为对象的著作的特殊价值在于，它收有由T·C·米切尔负责编制的清单，① 这份清单开列了不列颠博物馆收藏的具有重要音乐价值的实物，并附有博物馆编号和确定的年代。这份根据乐器的分类系统编列的一览表包含有过去极为零星发表过的实物，它有助于音乐学家和考古学家的工作。这本附有精美插图的出版物对非专业人员也具有吸引力，因为它以西亚地区的乐器史为着眼点展示了世界著名博物馆之一所保存的考古资料。最近期间，在考古学和亚述学这两门学科的合作基础上出现了新的研究成果。首先应提到的是由多米尼克·科隆和安妮·德拉芙科恩·基尔默撰写的有关琉特琴和里拉琴历史的论文，② 其内容涉及新的领域，并对未来具有指导意义。总的看来，从语言学和音乐学两个方面充分利用与音乐有关的楔形文字记载还只处于开始阶段。亚述学家和音乐学家共同参加的以音乐理论的信息内涵对楔形文字文献所作的各种不同解释的尝试，还将在本文其他段落中另行谈到。

原始资料

研究美索不达米亚的音乐文化，几乎只有图象资料和文

① 见里默1969年论文第45—48页。——原注

② 科隆和基尔默1980年的论文《古代美索不达米亚的琉特琴》以及基尔默和科隆1984年在《亚述学和西亚考古专业词典》中合撰的《琉特琴》和《里拉琴》的条目。——原注

献资料，亦即第二手的资料可供我们使用。音乐本身已经永远消逝，因为它是口头相传的。把巴比伦楔形文字记载中的某些附加符号和音节解释为记谱法，谋求借助于此推论出那个时代的音乐的一切尝试在相当程度上都遭到了失败。早在19世纪末就有人结合苏美尔—巴比伦颂歌的发表提出种种推测，认为这些歌词显示出具有音乐意义的符号。库尔特·萨克斯在20年代认为，① 在一段用苏美尔语和阿卡德语撰写的关于创造世界的神秘歌词中可以寻找出记谱的符号。指出除了两种语言的歌词之外，还有按行排列的音节，而且重复二至六次。本诺·兰茨贝格尔对上述解释提出了不同意见，② 并指出，它所涉及的是一种秘密文字，而在那些附加的符号中所牵涉的则是一种以庄严的形式表达的暗语，这段文字传递的是如下信息："秘密。知内情者可以将此知照知内情者。"弗兰西斯·W·盖尔平在1937年进行的一项类似解释尝试③ 也告失败，他同库尔特·萨克斯以前的观点一样④，认为所涉及的是个别乐音以及用以规定某种音高的书面记录符号。数年之后，萨克斯以新的观点重新对巴比伦人的记谱法进行研究，他把那种音节文字与埃塞俄比亚和印度音乐的分组记谱法相联系。这种解释得到了汉斯·希克曼的支持⑤："同东方各

① 萨克斯《巴比伦记谱法的破译》，1924年在普鲁士科学院会议上的报告；《巴比伦的颂歌》，载1924—25年《音乐学文献》。——原注

② 兰茨贝格尔《所谓的巴比伦记谱法》见《美索不达米亚的五千年文化》，柏林1933年版，第170页以下。——原注

③ 盖尔平《苏美尔人的音乐及其直接继承者巴比伦人和亚述人》，剑桥1937年版，第38页以下。——原注

④ 萨克斯《巴比伦人记谱的神秘手法》，见1941年《音乐季刊》，第62页以下。——原注

⑤ 汉斯·希克曼《记谱法》条目，载《历史和现代音乐百科辞典》第九卷，卡塞尔1961年版，第1601栏。——原注

地一样，在亚述人的书写方法中，或许还可以更远推溯到在古代苏美尔人的书写方法中，可能有一种完善的旋律、音程或节奏的模式或作为其表达形式的音节记谱法，其中每一个个别的表达形式都有一个规定的名称。乐师为有助于记忆而为自己记下了这类音节，以便于知道，应该每隔多久和在什么时候表现这类节奏模进或音列。”70年代围绕古代东方使用记谱法又重新展开了辩论，起因是在乌加里特——今叙利亚的沙姆拉角——出土、如今收藏在大马士革国家博物馆里的楔形文字泥板书。这涉及公元前2000纪中期胡里特人的祭祀颂歌。其中包含有从阿卡德人的颂歌中移植的专门用语，汉斯·G·居特博克、戴维·伍尔斯坦和安妮·德拉夫科恩·基尔默等人① 都将之视为并解释为与音乐记谱法有关的颂歌歌词。他们的观点得到了其他音乐理论文章的支持，认为所涉及的是音程的符号，这些符号与数字相联系附加在胡里特人的颂歌歌词之上。安妮·德拉芙科恩·基尔默② 提供了一份按新记谱法再现的译本和一张具有实际音响效果的唱片。除了这份极为罕见而又几乎难以确定是哪个时代的音乐的音响实例之外，我们对无疑远远超过了器乐的美索不达米亚的声乐所知极为稀少。也许只有从石刻浮雕或其他图象资料上个

① 居特博克《乌加里特的记谱法》，载《亚述学和东方考古学杂志》，1970年，第45页以下；伍尔斯坦《近东音乐记谱法》，载《音乐与文学》，1971年，第365—382页；《古代乌加里特的音乐》，载《亚述学和东方考古学杂志》，1974年，第125页以下；基默尔《古代美索不达米亚音乐理论的发现》，载《美国哲学学会记录汇编》，1971年，第131—149页；《古代乌加里特附有音乐的祭祀歌曲》，载《亚述学和东方考古杂志》，1974年第69—82页。——原注

② 基尔默/克罗克/布朗《湮没处的声音——古代近东音乐新发现》（唱片和说明），伯克利1976年版。——原注

别塑造的一些人物形象，根据他们的脸部表情和姿势可以判明他们是歌唱者。除此之外，在楔形文字板书上多次出现的文字极有可能是被咏唱的。首先在与神庙和宫殿有关的场合经常提到男女歌者，根据许多流传下来的有关举行祭典活动的描述，唱歌在祭典活动时起着突出作用。我们对美索不达米亚音乐文化的知识基本上是器乐方面的。

首先在乌尔、基什和尼姆鲁德的发掘中大量出土而保存下来的乐器具有特殊的资料价值。遗憾的是，乐器得以经历数千年而不朽的条件，美索不达米亚远不如埃及。在埃及，即使是由非耐久材料——如木材、纤维织品和莎草纸——所制物品在沙漠干燥的沙层和密封不透气的墓室里都得以保存。两河流域湿润的泥土则使那些为制作乐器所优先使用的木料和竹管以及充作鼓膜用的兽皮和制作琴弦的羊肠等都已随着时间的推移而完全腐朽或化为乌有。被保存下来的有陶制的哗啷器、铃、哨和笛，还有金属制的和其他耐久材料制的铃、钹、对击棒与吹奏乐器。弦乐器为其木质部分系用彩石镶嵌或采用其他镶嵌工艺以及包以金片或银片的，则仅留有痕迹。借助查尔斯·伦纳德·伍莱在乌尔国王墓葬群中发现的此类残余物，才得以使若干里拉琴和竖琴恢复旧貌。另有一次，发掘者把流质石膏注入腐朽乐器在土层所形成的空洞中，成功地取得了一架里拉琴的铸件。以此方法浇铸成了乐器的精确模型，甚至还显示出了从前上弦的痕迹。

大批显示音乐表演的图象堪称为研究美索不达米亚音乐文化最重要的资料。自公元前4000纪以来，从美索不达米亚的各个历史时期都保存下了音乐表演的图象，几乎涉及所有造型艺术的门类和品种。乐器最早的图象见于印章和圆柱形印

章上所显示的形象，这大约是与公元前3000年左右美索不达米亚文字的发明同时出现的。这些印章供所有者封存其财物之用。在公元前3000纪之初，大概只有公共机构——所指主要是神庙的管理当局——和领袖人物才拥有一枚印章；之后，自由民才有可能持有印章。人们经常象护身符一样用一条带子把它挂在脖子上。最早的印章展现在贮物容器的封泥上。以后，印章也被充作泥板书的画押和签字之用。印章雕刻者在以次等宝石、偶而也以贵金属或陶土制成的圆柱形印章的外壁上镌刻各种不同的由人象、动物、诸神、英雄和怪兽等构成的画象，后来也以阴文的形式镌刻有附加的文字。大多数题材均取材于神话。音乐表演场面通常都与祭祀或宴饮场面相结合，有时也与就职仪式和礼拜仪式的场面相结合，表现礼拜者在这类仪式中由其保护神引向更高地位的神。把这种印章在湿润的陶土上滚动，就无穷尽地显示重复出现的形象。需要强调突出的是阿卡德时代的石刻雕塑，它以非凡的艺术表现手法和清晰性而显出其特色。大约在公元前3000纪至2000纪交替之际，圆柱形印章的题材凝固成为象征性的和抽象的形式。许多与音乐有关的信息都应归功于浮雕艺术，归功于那些装饰有各种图象的石板、金属制品和象牙制品。典型的例子是公元前3000纪初期的那些可能固定在祭祀场所墙上的祭献板。板中心有一钻孔，可以把一根钉子状的陶棒插入其间。接近于正方形的画面通常被划分成三个相互重叠的部位。主题选择均属宗教礼拜范畴。刻画的是宴饮场面，显示了祭司或为奴仆和乐师所围绕的一对统治者夫妇在举行祭祀宴会，还有手捧祭品、驾驭战车或为祭祀举行比武的人。自公元前3000纪后期以后，音乐表演场面经常被刻画在石柱和

主要树立在露天的高大石板上，以文字和画面对统治者歌功颂德，把他的业绩流传后世或用作颁布法律。此类石柱经常具有宗教崇拜的用途。自喀西特人统治时期开始，有据可查的库杜鲁（Kudurru）——柱状界石，充作官方授予封地的证明文书——可以被称作是美索不达米亚此类浮雕艺术中的一种特殊形式。按国王命令，它被树立在他转让给贵族成员的田地边上。除了文字和神的象征外，此类柱状界石上也包含有刻画祭祀场面的图象，其中有乐师的行列。最后具有特殊启发性的是亚述王宫墙壁上的浮雕，极为详细而又逼真地以连环画面描绘了国王的各种活动：战争场面、凯旋仪式、王室狩猎和宗教礼拜，并附有编年形式的文字记载。在此类巨型基石的某些浮雕上留有颜色的残痕，可以推知这些画面曾经彩绘。镶嵌工艺品也可考虑作为美索不达米亚音乐图象学的资料。可以观察到，美索不达米亚早在乌鲁克时期就已有在一件艺术品上把各种不同材料——如石块、贝壳、象牙、沥青——以及利用各种不同颜色的石块加以组合镶嵌的爱好。人象上镶嵌的眼睛或发型部分以及器皿上的装饰均属于此。在早期王朝时代就出现了许多具有人物造型的供装饰用的（柱顶盘）中楣，嵌建在神庙或宫殿建筑的墙内。特别著名的是在乌尔地区国王墓葬群中发现的镶嵌拼制的所谓的君主旗标，它以贝壳、石灰石和青金石组合构成了（柱顶盘）中楣。在它的一面再现了配备有战车和武装步兵的胜利出征行列，并刻画了向统治者呈献被捆绑的战俘的场面；另一面即所谓的和平场景，展示了伴有音乐和歌唱的宴会，再现了把牲畜、菜肴和其他奉献物端上宴会的情景。从乌尔地区国王墓葬群出土的里拉琴正面的镶嵌工艺都采自神话和宗

教题材。因此在这类镶嵌中还发现有把动物充作乐师和上供者，但再现了人的姿势。在公元前2000纪之初开始成套制作的陶俑和具有人象的陶制浮雕也大量记录了音乐演奏者的形象。除了那些用简单模子制作的赤陶浮雕——其背面均呈平滑，即没有采用雕塑的表现手法——之外，逐渐出现了圆雕式的陶俑，并发现这种陶俑都是用分为两半的模子制成的。为了比较容易而又完好地烧制，后一种赤陶俑的中间都是空的，形象的各个部位都系用薄薄的陶饼压制而成。与那些用简单方法模刻而成的陶俑相比，后者所用的陶土必须经过更加完善的加工。在塞琉哥时代，赤陶俑更加显示出富有动感。为制作此类陶俑必须有较多部位组合的模型。看来情况是这样的，由于要使这些陶俑的体态与发式和姿势相适应，有时就为之单独加工制作了头部，之后并给装上形态各异的躯体。这种变化多端的手法为古希腊陶俑的丰富形态创造了条件。

一直可以推溯到公元前3000纪的文字佐证是另一方面的重要资料。从为数甚众的管理文书和礼拜祷词、祭献铭文、神话、史诗、课文、文学性的词句和资料性的名单中可以得出直接或间接与音乐有关的人名和事件。这些楔形文字的记载包含有乐器的名称以及有关音乐演奏的原因和有关乐师的信息。我们从中可以获悉早期（约公元前1700年以前）的大约150位乐师的名字。① 有一幅最古老的苏美尔乐师的图象，在画象说明中附有他的名字，这是在拉加什② 的一块平面浮

① 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，美因河畔法兰克福1960年版，第159页以下。——原注

② 帕罗《土丘遗址》（1877—1933年间20次田野发掘），1948年巴黎版，第72页以下。——原注

雕上发现的，确定其年代约在公元前2600年前后。一件在马里地区出土的陶俑[①]系出自乌尔第一王朝（公元前2500—2350年），陶俑的背部刻有铭文。从文字可以推测，这个造型为坐姿的人的职业是乐师或歌手（nar），并称为乌尔—南谢（Ur—Nanše）。至于它所示是一名男子，或是一名女子，则无法予以肯定。部分业已残损的手臂姿势以及陶俑胸部残破处清楚地表明，这个被塑造的乐师（或女乐师）原本是在演奏竖琴或里拉琴。

除了有关乐师的叙述之外，楔形文字的记载还给我们传下了许多乐器的名称，而且还使我们知道了乐器的式样。具有苏美尔和阿卡德两种语言的资料性的名单有时也包含了乐器的名称，并向我们传递了苏美尔人和阿卡德人对乐器的相应叫法。显而易见的是，有关专门用语在许多情况下系作为外来语从一种语言被转借到另一种语言；在另一些情况下，这些乐器在不同的语言区里则又复有着完全独立、彼此各不相关的名称。但也有这样的例子，某一种乐器的苏美尔名称与若干阿卡德的词相符，反之亦然，有时也表明彼此没有相符的词。由于在文字记载中所提到的乐器仅有名称，从未涉及乐器的构造形式，也没有较详细地描述其外表形式，因此要想把这些名称与通过发掘出土和图象造型而知悉的各种乐器式样对照归类，是极为棘手的。在这种情况下也有人考虑到了如下可能性，即“在苏美尔人当中完全不存在严格的归类程序，有这样的可能，某一名称也许与许多乐器有关，而这又可能是根据乐器的制作材料、演奏方法或在祭祀礼拜活动中的使用习

① 帕罗《马里》（画册），慕尼黑1953年版，插图第41。——原注

惯来命名的；另外，许多名称也许就是对同一件乐器或相似乐器的称呼”。① 某些论述也偶而为鉴别乐器名称提供了具有补充性质的明确依据，它表明乐器主要是由什么样的材料制作的。如今，人们大体上以如下原则为根据：凡是与giš(木)这个词相联系的乐器名称，其归属分类为弦鸣乐器，而使用urudu（铜）、zabar（青铜）和kuš（兽皮）等词的为膜鸣乐器，使用gi（管）这个词的则为气鸣乐器。

迄今为止，只有在少数几种情况下才成功地把一种乐器的名称归类于某一乐器式样。至少对苏美尔时代是这样。后来较为经常被使用的词balag（阿卡德语写作balaggu）可以确定是对竖琴的称呼。原始的字形为这一解释提供了启示。在美索不达米亚最古老的象形文字中就有显示为竖琴造型的字型。这个字后来被念为balag。乐器名称liliz（lilissu）也可以明确无误地鉴定为锅状鼓或（平底）杯状鼓。塞琉哥时代的一块内容为指示进行祭献活动的楔形文字砖板书——一份更古老文字的复本——证实了上述解释。为说明问题，这块砖板上附有一幅立体形的神象和祭器分布的画面。与此相关的是，砖板上也刻画有一面鼓，并有lilissu的旁注字样。最近，安妮·德拉芙科恩·基尔默以巨大的可能性提出证据，② 阿卡德语言中inu这个词和苏美尔语言中相应的词gudi(gù·dé）所标志的是琉特琴。她在这方面主要依据的是这两种语言资料性的楔形文字的记载。所指的是各种棒状物件的组合，这些棒状物件均系由木材制成，这可以从屡次出现的词giš加

① 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，1960年版，第14页。——原注

② 基尔默/科隆1984年在《亚述学和西亚考古专业词典》中合撰的《琉特琴》条目，第512页以下。——原注

以辨认。某些棒状物件在上述文字记载中被称作为“发声器”，或名曰“弹拨乐器”。所以，这类楔形文字的记载可以令人信服地得出与早期琉特琴的图象相一致的估计。图象显示此类乐器有一棒状长颈，并有一个很小的共鸣器。在公元前3000纪后期苏美尔人的记载中出现许多giš gù·dé的字例。由舒尔吉颂歌（乙本）① 推知，约在公元前2000年前后执政的舒尔吉王的乐器是件新的、不为人所知的乐器，因为国王本人能够使用其他大部分乐器。这表明琉特琴对苏美尔人是件新鲜之物，并被认为不属于传统的乐器。苏美尔人对里拉琴的称谓也在最近借助于令人信服的论据而获得了证实。② 最常见的显然是苏美尔语的名称zami(giš zà · mí意即为木制的颂扬乐器)；在阿卡德文字中也出现过作为外来语的Sammû这个词。里拉琴如同它的名称所表明的，是一种为进行颂扬歌唱的乐器，并属于使用木料制成的一类乐器（弦鸣乐器）。从古巴比伦的文字记载可以推知，兽皮也是这种乐器的构成部分，很可能被用作共鸣器两侧的面。在阿卡德人的文献中曾提到，③ 里拉琴有时是用金或银进行装饰的。当时阿卡德人在几何学中使用的专门名词apsammikkum（苏美尔语为áb · zà · mí）提供了解释zà · mí(sammû)这个概念的关键，表明这

---

① 科隆/基尔默《古美索不达米亚的琉特琴》，见《音乐与文明》（不列颠博物馆年鉴第四卷）伦敦1980年版，第15页。——原注

② 基尔默/科隆1984年在《亚述学和西亚考古专业词典》中合撰的《里拉琴》条目，第571页以下。——原注

③ 在公元前10世纪的一份材料中提到“把六张金里拉琴供乐师使用”耶鲁大学东方丛书《巴比伦文献》第六册，纽黑文1926年版）。在另一篇材料中提到“供乐师里拉琴用的黄金”（多尔蒂《楔形铭文》第二册，纽黑文1933年版）。——原注

个概念就是里拉琴的称谓。把乐器的名称与牛相联系，从字面翻译就成了“里拉琴的牛”。这个词使用了凹面长方形的符号，词的构成显然隐喻里拉琴共鸣器呈公牛状。富有启发性的是一些资料性的文字记载，① 它开列有各种不同乐器种类的名称及其构成部分，从大型公牛状的竖琴（balag）和其他各种竖琴开始，之后是中等大小的里拉琴，最后为可以随身携带的小型里拉琴；紧接着被提到的是三弦的小型弦鸣乐器以及木制的打击乐器和长颈的琉特琴。

文字记载除涉及大量有关乐器的说明之外，还包含有许多有关音乐演奏者及其作用与社会状况的信息。

乐　师

自公元前3000纪以后，随着日益增多的劳动分工和职业的专业化，在美索不达米亚业已分化成社会集团和阶级的社会中、也在文字记载资料里第一次出现了职业乐师和半职业乐师。有关古巴比伦时代城市居民结构的富有启发性的资料是由里夫卡·哈里斯② 提出的，他利用从锡帕尔出土的一些楔形文字泥板书（所跨时代在公元前1894—1595年之间）对居民进行了统计研究。从这座位于幼发拉底河畔的都邑的具体事例里可以清楚说明美索不达米亚的社会阶级结构、国家和城市行政机构的建设以及在居民中存在出类拔萃的知识界

① 见本诺·兰茨贝格尔《苏美尔词典资料》第二卷，罗马1958年版，第119—127页。——原注

② 里夫卡·哈里斯《古代锡帕尔。对古巴比伦城市（公元前1894—1595）人口统计的研究》，伊斯坦布尔1975年版（第172—175页关于乐师的部分）。——原注

人士和明显的职业分工。锡帕尔的文字记载之所以值得重视，在于它不只从侧面反映了神庙管理机构、王宫或城市行政机构的经营管理方面的事务，而且包括了有关社会团体和公共机构以及居民中所有阶级和阶层的情况，涉及的有：代表国王利益的官员、城市行政官员、神庙的祭司、卫戍军人、法官、商人和手工业者，直至建筑工人、农民和牧人，最后还有辅助工人和奴隶。在祭司和从属于神庙的人员中也出现有各种不同地位和职务的神庙乐师。按不同的职责范围并存两种神职乐师。一种职业的称呼苏美尔语为gala，阿卡德语为kalû，另一种苏美尔语称作nar，阿卡德语称作nâru。两种职务都相应地把职位划分成三个等级，苏美尔语gala · maḫ(阿卡德语为kalamaḫḫu），意即为最高等级者，还有 gala(阿卡德语 kalû) 和 gala · tur——按字面理解为小 gala——两个等级；另外则为nar · gar（阿卡德语 nargallu）、nar 和 nar · tur 三个等级。此外，在锡帕尔的文字记载中还遇有一名监督演奏tegītu乐器的女子的人。由此可以想见，也许还有某些与音乐有关联的职业称呼。这方面首先可以提到的是念咒语者（苏美尔语为maš · maš，阿卡德语为āšipu），这是专司召唤鬼神念咒仪式（或与治病相关）的人。他在举行仪式时使用某种召唤鬼神的套语和颂歌，并使用防灾祛邪的响器，如哗啷器、对击器和鼓。已被证实，乐器演奏者在苏美尔时代系与gaia合作，有时则系与担任各种祭神仪式的gúda祭司合作。① 最后还应提到的是已经证实在葬仪和祭祀仪式中出现哭丧女子。

---

① 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，法兰克福1960年版，第122页。——原注

两种非常频繁出现的职业名称gala（kalû）和nar(nâru)通常都被认为是经过职业音乐训练的，他们之间的明显区别在于这两个职业团体的职能。根据亨丽凯·哈特曼的观点，① gala的职务范围主要是在举行丧葬仪式的过程中唱挽歌和在神庙中唱哀歌，他们以此来平息神的愤怒；而nar的任务则是以其颂扬的音乐和欢声歌唱对神或国王赞颂祝福。按亚当·法尔肯施泰因的看法，② 人们通常把第一个名称译为"祭典歌手"，把另一个名称译为"歌手"。根据布里吉特·门策尔的一份调查，③ 在亚述王国晚期，这两个职业团体的区别看来在于：gala专门唱苏美尔语的歌词，而nar则演唱阿卡德语的歌。

谋求在歌手和乐器演奏者之间作出区别是不合适的，因为可以从文字记载中得知，唱歌和演奏乐器都属于这两种职务的职责范围。不过看来nar在音乐才能上要多面些。nar作为表演者几乎与所有的乐器都发生关系，而对gala则已证实仅使用balag（竖琴）作为伴奏乐器。两个职业团体的成员都为神庙或王宫服务，并都拥有祭司的职衔；gala在祭司等级制度中属于较高的职位，在地位上处于行使召唤鬼神念咒仪式的maš·maš祭司之后。

经证实，在较大城市的主要神庙中有一名职位较高的乐师，在他手下有若干名gala祭司。在古苏美尔时代，拉格什神庙里主管主要神祇的各有七名gala祭司，主管其他神的gala

---

① 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，法兰克福1960年版，第131页和150页。——原注

② 亚当·法尔肯施泰因《新苏美尔王朝的司法文件》第三册（巴比伦科学院论文集），慕尼黑1957年出版，第110和147期。——原注

③ 布里吉特·门策尔《亚述的神庙》第一卷《对祭祀、行政机构和人物的调查报告》，罗马1981年版，第234和257页。——原注

祭司则相应地要少一些。① 在公元前2000纪，gala和nar经常进行共同的祭典。文字记载没有对这两类祭司的音乐职能提出更进一步的细节。我们对这方面的考虑在相当程度上是以推测为依据的。除了神庙祭祀、奉献仪式和哀悼等方面的法事之外，这些祭司还可以履行其他任务，他们在劳动方面被纳入神庙地产的经营管理系统，必须完成建筑劳动和农活，参加新的水利灌溉建设，在磨坊劳动或行使司法审判的活动。gala和nar这两个音乐职位也向女子开放，甚至连较高级的祭司位置也屡见不鲜地由女子担任。在许多图象资料和文字资料里，女子都被表现为或被提到参加音乐活动。除了以主管音乐作为主要职业的女祭司之外，在某些文字记载中发现有提到女子的地方，她们仅在一些特殊情况下被吸收参加祭祀活动，参加的领域显然是合唱队的歌唱，而在此外，她们还从事一些其他活动。至少可以证实，在伊辛时代以后同一个人可以同时担任若干音乐职务，这些职务经常在某个家族中父子相传，而且还可以通过支付一笔钱买取此类职务。如神庙的管理记载和薪俸表所示，gala和nar同其他祭司和神庙管理人员一样，按其所完成的任务定时从神庙的财产和收入中取得薪俸，而主要是以实物的形式，大多数是粮食和牲畜，有时是羊毛或衣物。显然，神庙的土地也经常供他们本人使用，在某种程度上以此作为薪俸。除此之外，他们可能分到为一定目的而奉献给神庙的供品。在苏美尔城邦国家时代，gala祭司一时也曾从乌尔的某些国王处获得一定数量的白银作为薪俸。在丧葬仪式中，死者的亲属需付给主持哀悼仪式

① 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，法兰克福1960年版，第141页。——原注

和唱挽歌的祭司费用。他们索取的报酬有时非常高，以致国王不得不对此进行干预。乌鲁卡基那王在他执政的第一年所实施的各项改革中曾决定大幅度降低丧葬费用。另一方面，他对尚无把握作出决定但却显然觉察到是奢侈的祭祀活动则使之明显涨价，在这以后，单是拉加什的gala就获得了490个面包和7$\frac{1}{2}$罐（约合150升）酿造酒。①

关于这些职业乐师的社会状况，可以从流传的文字记载中获得某些说明，迄今所发现的图象也可以起补充说明的作用。我们掌握有某些可以得出结论的细节，涉及到一些经常被指名道姓的有声望的人物。他们可以拥有田地，拥有许多地产，还可以拥有奴隶；但在另外许多情况下，他们也可以象农奴一样被买卖。可以提出一份卖身文书，拉加什的埃南塔齐王妃以钱、粮食和酿造酒向gala卡比杜的母亲买下了尚属幼年的卡比杜。②在另一份文书中记录了买到一名乐师和一名女奴。③总而言之，对楔形文字记载的分析表明，从公元前3000纪起，两河流域的音乐活动从属于在经过培训而身份各异的祭司监管下的神庙文化的领域。

也可以证明，乐师从公元前3000纪起就依附于王室宫廷，他们在宫廷里被吸收参加统治者进行迷信活动的各种仪式，安排统治者的消遣娱乐，为许多节庆活动增添气氛并显示宫廷的光辉气派，而在公共场合则为统治者的社交活

---

① 约瑟夫·鲍尔《古苏美尔论文九篇》，载《东方世界》第九期，1977—78年，第7—9页。——原注

② 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，法兰克福1960年版，第133页。——原注

③ 同上。

动显示其排场和权力。考古学家早就对乌尔第一王朝时期提出了证据，乐师也属于国王的宫廷侍从。在乌尔和基什两地的国王墓葬群中发现，在为国王或王后殉葬的王室随从人员中也有一定数量的乐师和他们使用的乐器。大体上还可以确定，这些殉葬者无例外地全都是女性。在文字资料中也同样证实宫廷乐师——与在神庙供职掌管唱歌和器乐的祭司相似——被区分为nar和gala。在这两个名称上附加的lugal（国王，王室的）表明乐师从属于宫廷。从乌尔第三王朝统治时期起一再提到了在王室供职的乐师。举例而言，有一名乐师、一名宫廷乐师、一名“国王御前乐师”在审理过程中发挥了某种作用，可以想见只有社会地位较高的居民阶层中的人物才能参加此类活动。① 还可以从另一块楔形文字的泥板书② 上获悉，伊辛国王达米基利苏以相当可观的价钱把一名在他那儿供职的乐师卖给一户人家，表明这名乐师具有很高的地位。加有lugal这一职业符号的gala也出现在宫廷圈子里。例如，在拉加什发现的一块出自阿马尔辛王执政第一年的泥板书提到七名乐师的名字，这些名字都被称为gala lugala。③ 在提格拉-帕拉萨-世时期记录下来的亚述诸王的一些宫廷文告中，④ 为了保证统治者的完美和权威以及统治者本人私有范围的不可侵犯性，涉及对高级宫廷官员的规定，

① 亚当·法尔肯施泰因《新苏美尔王朝的司法文件》、第二册（巴比伦科学院论文集），慕尼黑1956年出版，第7期，第110期。——原注

② 弗里茨·鲁道夫·克劳斯《古巴比伦法律文件中的尼普尔和伊辛》，载《楔形文字研究杂志》第三期，1949年出版，第26页。——原注

③ 托马斯·菲什《乌尔三号泥板书上的节日》，载《曼彻斯特楔形文字研究》第7期，1957年出版，第26页。——原注

④ 恩斯特·魏德纳《公元前20世纪亚述诸王的宫廷文告》，载《东方研究文库》第17期，1954—1956年出版，第289页。——原注

除了侍臣之外，还把歌手作为宫廷所属成员。① 宫廷乐师的职位与其他人相比，显然享有某种优待。举例而言，乐师除了他们的大麦定量外，还获得油和小麦的配给。② 在幼发拉底河中游马里王朝政府所在地出土的泥板书记载证明，在该处除了招收医生和建筑工人之外，首先就是罗致乐师。③ 在马里王宫涉及妇女的经济管理记载中，除了其他问题之外还提到了“12名女子……年轻的女乐师”以及“供90名新的女乐师……的定量”。④ 还证实有女性的高级乐师。可以提一下亚述王亚述巴尼拔的一次宗教祭祀活动，一名拥有最高职衔的女歌手（nargallutu）在宫廷仪式的高潮时刻以独唱形式登场。⑤

近来借助于努齐出土的一些公元前15世纪和14世纪上半叶的楔形文字泥板书进行的研究⑥ 证实了如下假定，宫廷的女歌手和女乐师极大部分都属于后宫所有。例如，为齐扎地方的后宫分配谷物的报告提到了这方面的情况，报告提到了女子的名字，她们在另一些文字记载中明确被证实是女歌

---

① 在努齐的一份记载中提到了“女乐师馆”，这可以推断为宫廷女乐师的集体宿舍（《哈佛闪米特人研究》第15期）。——原注

② 瓦尔特·马耶《努齐研究之一：王宫档案和职业分类》（《古代东方与旧约全书》，关于古代东方与旧约全书的文化和历史的出版物，由K·贝格尔霍夫、M·迪特里希和O·洛雷茨编辑出版），诺伊基兴一弗卢因1978年版，第154页。——原注

③ 沃尔夫拉姆·冯·佐登《马里发现的古巴比伦书信档案》（《东方世界》），乌珀塔尔1948年出版，第203页。——原注

④ 《东方亚述学和考古学杂志》第50期，1956年出版，第60页。——原注

⑤ 布里吉特·门策尔《亚述的神庙》第一册，《对祭祀、行政管理和人物的调查》，罗马1981年版，第254页。——原注

⑥ 瓦尔特·马耶《努齐研究之一：王宫档案和职业分类》，第153页以下。——原注

手。[①] 富有启发性的是，几乎在努齐记载中提到的所有女乐师都来自巴比伦和米坦尼——主要为胡里特人聚居的国家，在上美索不达米亚和北叙利亚。从一份在马里发现的古巴比伦的档案记载得出结论，亚述王萨姆西-阿达德一世在占领马里时命令抚养被他俘获的雅敦利姆王的小女儿，目的是在日后把她培育成他宫廷里的女乐师。[②] 公元前14世纪喀西特王朝的国王曾经明显地以极大的兴趣关心他们宫廷里的以及在王宫音乐学校里接受教育的男女歌手的健康，命令要经常报告他(她)们的健康状况。[③] 19世纪末由宾夕法尼亚大学的一支考察队在尼普尔发掘出土的泥板书档案文件之一就是对未来宫廷乐师健康状况的一份报告。这份报告出自医生穆卡利姆之手，写道："我主的男女歌手和馆舍均各无恙。埃蒂尔图患有此种疾病。库鲁之女和阿胡尼之女均已痊愈。如我主降旨，彼等均可离开(病房)，并恢复上课。穆什塔卢之女的发烧现象已有好转；她日前曾患咳嗽，现今已不再咳嗽。"[④] 在另一段，医生对一名患眼疾的女学生有如下报告："医生胡扎卢为她治病、检查，并根据她的病情作了诊断，有人已把(她的)绷带取下，医生吩咐重新包扎绷带。"看来所有这些在

---

① 在努齐发掘出土的一块楔形文字板书(SME2731号)上提到"11名后宫女眷，女乐师"(见芝加哥大学东方研究所《亚述学词典》，芝加哥1980年版，第363页b栏《nârtu》条)。——原注

② 沃尔夫拉姆·冯·佐登《马里发现的古巴比伦书信档案》(《东方世界》第1期，1948年出版，第200页)。——原注

③ 《宾夕法尼亚大学对巴比伦的考察》，由H·V·希尔普雷希特出版，第17卷第1册，5页以下；3页以下。——宾夕法尼亚大学。大学博物馆巴比伦部出版的专刊，第1卷第2册，8页以下，26页以下。——原注

④ 海因茨·瓦肖《喀西特时期巴比伦人的信件》，载《古代东方社会信息》第10期，1936年出版，第30页以下。——原注

宫廷学校接受音乐教育的人都是名门望族的子女。

喀西特王朝的歌唱队或乐队曾多次获得证实。1957年春，在尼姆鲁德防御工事的发掘工作中发现了王室的储藏室，里面存有大量陶罐。在这些曾用来装油或酒的容器旁边放置着记载有简短说明的泥板，记有所装物每次发给了什么人。如记载表明，储藏物的一部分供应给了“一个由喀西特人组成的王室男声合唱队”。① 在一份从卡尔-图库尔蒂-尼努尔塔② 发现的伙食供应记载中提到了喀西特人组成的乐师小组，或更确切地说提到了喀西特人组成的歌手小组。从中期巴比伦时代的一份文字记载③ 中可以得出结论，为接待来自苏巴尔图的乐师从杜尔-库里加尔祖的仓房中取出了14件羊毛服装。另一些凭据证明给亚述宫廷的乐师发放了酒。④ 把乐师列表登记的文字资料有时系按他们的民族出处排列(阿拉米人、赫梯人、推罗人等等)，并把他们总共统计。在一份文字记载中⑤ 提到了220名乐师。

从一些铭文中得知，不仅存在属于国王宫廷的乐师，而且还有为其他身居高官的显贵人物服务的乐师。在哈拉夫土丘遗址⑥ 发现的一份诉讼文书中得出结论，在被告举办的一

① 《东方研究文库》第18册，1957—58年出版，第457页。——原注

② 赫尔穆特·弗赖丹克《卡尔-图库尔蒂-尼努尔塔发现的两份伙食供应记载》，载《古代东方研究》第1期，1974年出版，第55页以下。——原注

③ 《伊拉克》，1949年出版，第146页。——原注

④ J·V·金内尔·威尔逊《尼姆鲁德的酒单子》，伦敦1972年版，第76—78页。——原注

⑤ C·H·W·约翰斯《亚述的契约和文书》，第835页，第9行。——原注

⑥ 《哈拉夫土丘遗址发现的铭文》，由J·弗里德里希、G·R·迈耶、A·翁格纳德和E·F·魏德纳编辑加工(《东方研究》附册六)，柏林1940年版，第60页。——原注

次放纵的节庆活动中，他的一名乐师闯进他同乡的房子，并偷了他家价值$5\frac{1}{2}$米那① 白银的东西。被告起初拒绝承认造成的损失，之后，他不得不在法庭审讯的过程中确认，原告的要求是有根据的。他因此把自己的乐师全都交给原告，并赋予全权，以此来补偿他们所造成的损失。被告的答词为："我的乐师全都是你的……请对我的乐师放手要求吧！"另有一个例子，公元前 4 世纪的希腊历史学家克特西亚斯——波斯国王阿尔塔克塞尔克塞二世的御医——传闻，在贵族家庭供职的仆人中也有乐师。他从巴比伦国王普恩的一名高级官员处获悉，并报道说，这位国王拥有150多名女歌手，并经常让她们在进餐时侍奉他。②

除了职业乐师或半职业乐师之外，在居民各阶层中无疑还存在具有音乐才能和熟练掌握音乐技巧的人，但他们不是职业性的，而只是为了他们本身的需要，他们把音乐用作为自己的娱乐消遣。音乐文化的这一侧面在楔形文字记载中仅有极个别的记述。苏美尔人的舒尔吉颂歌就是少数例子之一，③ 乌尔国王舒尔吉在这首颂歌中颂扬自己的音乐才能。他说，他也致力于音乐，对他来说，凡是涉及音乐的都毫无困难。他全部掌握了tigi和adab这两类的作曲，而且也擅长演奏šu.kar，他能以此平息心头的怒火。他从不忽略练习。他通过自己的思索和努力成功地规定了音乐的规律。他曾在许

---

① 米那，古希腊重量或钱币单位，合100德拉克马。——译者

② 法默《古代美索不达米亚的音乐》，见《新牛津音乐史》第一卷，伦敦1960年版，第239页。——原注

③ 乔尔焦·R·卡斯泰利诺《两首舒尔吉颂歌》(《闪米特人研究》第42期，罗马1972年版，第47—49页)。——原注

多由他命名的弦乐器上学习演奏。他还教会他的宣谕官演奏其他两件为王室仪式所用的乐器。他懂得应该怎样弹拨miri-tum的弦，并且掌握了一部分其他乐器的演奏技巧，这些乐器都是一名乐师的儿子“以纯净的手”为他制作的。他不熟悉gudi(即琉特琴)这种乐器，有人给他带来了这种乐器，他立即捉摸出了它的秘密，而且操纵自如，好象他早就拥有这种乐器似的；在乐器上变更弦的张度时，他熟练的双手也显得毫无困难。最后，舒尔吉还赞美自己吹奏管乐器的才能。从这篇歌词中可以看出，这位苏美尔王朝的统治者有着何等广泛的音乐修养。他的才能几乎不比他的乐师差。

音乐生活

在早期苏美尔国家的神庙中，音乐就已是祭神活动的基本组成部分。在进行日常的祭神仪式中，音乐已成为祭司同神交谈的相适应的“语言”，这种语言提高了说话时所用的语音，并通过旋律性、采取与神灵相适应的形式建立同神的联系。这一重要的宗教礼拜功能说明了音乐在美索不达米亚高度的发展阶段。乐器被看成是神圣的祭器，人们以乐器献祭，① 乐器的制作与长时间的仪式相联系，② 这完全是一种自然的结果。在重要的节庆活动(如奠基仪式和落成典礼)中，音乐占有重要位置。例如，可以从一份苏美尔的文字记载③

① 可以从乌尔第三王朝时期的一份供品清单获知，乐器ala和balag(竖琴)曾被作为献祭之用。——原注

② 在楔形文字记载(AO 6479号)中描述了耗费甚巨的祭祀活动，活动包括准备和张紧蒙在lilis su(锅状鼓)上的鼓膜。——原注

③ 古德阿圆柱A和B上的有关文字段落见哈特曼《苏美尔文化的音乐》第58页以下的译文。——原注

中得知这一情况，该记载描绘了拉加什城内宁吉尔苏神庙的建筑，记述拉加什城邦的君主古德阿(约公元前2100年)如何制作了第一块砖，并亲手奠立了基石。他在奠基仪式上呈献给宁吉尔苏神的祭礼中有一件balag乐器(竖琴)。奠基仪式伴有sim和ala两种以后在神庙的前庭中演奏的乐器。(神庙)建筑落成以后，古德阿在宫廷侍臣以及官员和祭司(其中包括有一名nar乐师)簇拥下把神引进神庙。供奉给宁吉尔苏神的祭品中包括有许多乐器，如 tigi，algar，mirītum，sim，ala和balag (竖琴)，目的是为了使神的新居充满欢乐和悦耳谐和之音，使神居住得舒适愉快。以详细规定的仪式庆祝神庙落成的传统在美索不达米亚历史上保持了很长时间。塞琉哥时代的一份楔形文字记载① 中提到了与之有关的情况，包括有祭祀奉献活动的明确规章，kalû祭司应在神庙落成时执行这些规定。在规章中也详细规定了举行仪式时音乐方面的任务。在奠立基石之前和之后，kalû祭司应以 ḫalḫallatu 乐器为伴奏用苏美尔语唱有明确含义的歌。当业主本人把基石安放在神庙的某一规定地点之后，得在这块基石前面为神庙的神供奉食品和香火，kalû祭司则念诵天地创造的历史。值得注意的是，如今在伊拉克为公共建筑物奠基之前仍要念诵古兰经，也就是说举行一种宗教的和音乐的表演活动。

时至今日，出于宗教礼拜原因而举行的节庆活动在大部分文化中仍构成了人们一年四季的高潮，美索不达米亚的居民在早期也举行此类季节性的节庆祭典活动，而且显然更为热烈，也更加奢华。首先应提到的是新年庆祝活动，这一活

---

① 参见哈特曼《苏美尔文化的音乐》，第93页。——原注

动适逢春季，而且有理由举行包括祭典仪式、列队聚会和供奉牲畜等大规模的节庆活动。这一连续好几天的祝愿丰收和植物生长的庆典看来完全具有音乐节的性质。从伊辛—拉尔萨时期的一首歌① 中可以得知，围绕伊纳娜女神的复苏是以何种音乐表演形式举行祭典活动的，它包含有神话般地驶往地狱的活动。乐师们在神庙区的一个部分——“地府诸 神 之殿”——对女神或其雕 象 演 奏 algar，ub，liliz（锅状鼓）和balag（竖琴）等乐器。之后，可能由一名盛装的女祭 司 奉献供品，并以ub，ala，tigi等乐器伴奏。人们以音乐唤醒居于地狱中的女神，然后，由祭司和乐师陪伴着她走向神庙的主殿，举行所谓的神的婚礼——国王和主祭女祭司的结合。紧接着举行节日宴会，nar乐师围绕在一起演唱欢欣的歌曲，并以gudi（琉特琴）、algar 和 zami 等乐器伴奏。在庆典的第四天，按传统在乐师的伴奏下吟唱世界创造的史诗。我们在这方面也应注意到如下事实，在美索不达米亚发现的许多音乐图象资料都可以看作为和解释为与祭典活动有关。在酒宴场面上所描绘的竖琴和里拉琴演奏者、表现有大鼓和铙钹伴奏的拳击图象以及为数众多的舞蹈场面都与此有关。从文字资料推知，在举行葬礼和哀悼仪式时，音乐是非常重要的组成部分。在乌尔第三王朝时期的一份文字记载② 中第一次提到了哭丧悼歌有乐器伴奏：gala祭司用balag（竖琴）伴奏他的悼歌，他在举行哀悼仪式时有哭丧妇在旁协助。音乐之于国王，

---

① 法尔肯施泰因和沃尔夫拉姆·冯·佐登《苏美尔人和阿卡德人的颂歌和祈祷》（《古代世界》丛书《古代东方》卷），苏黎世/斯图加特 1953 年版。——原注

② 见蒂罗—当让《苏美尔和阿卡德国王的铭文》（《西亚丛书》第 一 辑 第一册），莱比锡1907年版。——原注

在其死后也是不可缺少的，在乌尔第一王朝时期，国王的大多数女乐师都随之殉葬，这已为乌尔的国王墓葬群所证实。因此之故，那些属于国王随从的女乐师把她们贵重的乐器带进了墓葬，按当时的解释，她们可以为其主人在阴间提供艺术享受。在尘世，无法想象统治者的日常生活会没有音乐，音乐既被充作宫廷交际应酬的排场，也被用于王宫私室的娱乐。在亚述王国，国王甚至亲自进行某些祭典活动，例如战胜敌人之后的谢神供奉或猎狮以后的奉神活动。这类供奉仪式通常都包括有音乐。时至今日，西亚地区仍把呈献供品视为最重要的仪式。在建筑房屋、病后康复、举行割礼、购买汽车以及其他许多喜庆事件时，也同样包括在举行丧葬仪式时，都要供奉祭品。

美索不达米亚造型艺术中另一与音乐有关的图象——主要在亚述时代的浮雕上——是军乐。在列队行进的士兵纵队中刻画了鼓手和铙钹手的形象，另外也有表现在军营中奏乐的图象。在那些图象中有时甚至还有被征服敌人的乐师，例如埃兰人的宫廷乐队或由一名看守押送的被俘获的里拉琴手，这些画面再现了亚述国王的征战业绩。这类图象与亚述国王的报道相一致。从他们的报道中得出的结论是，他们在征战中不仅把金、银和其他贵重财物作为战利品，而且还根据可能条件把被征服对手的统治者及其家族、宫廷女眷以及男女乐师和歌手作为战利品，或是要求被征服的对手把女乐师作为贡物。① 亚述巴尼拔在取得胜利后“喜气洋洋，诸乐齐

---

① 阿瑟·卡尔·皮普科恩《亚述巴尼拔铭文的历史分析》(《亚述学研究》第五期)，芝加哥1933年版；E·A·W·巴奇和L·金《亚述国王编年史》，第369页；卢根比尔《亚述王森纳谢里布编年史》(东方研究所出版)。——原注

鸣，凯旋回营”。①

原始资料的叙述基本上限于统治阶级，至于人民——从事体力劳动的人——的音乐几乎没有流传下来。如果从这一事实中得出结论，认为在大量老百姓中不存在具有特色的音乐文化，这将是完全错误的。肯定地说，曾经存在大量在日常生活(家庭的节庆活动和民间节日)中所诵唱的歌曲，存在舞曲和舞蹈歌曲，在农民、牧人和手工业者之间也存在有音乐才能的人，他们在劳动之余或在节庆活动中能够非常熟练地击鼓或演奏其他某一件乐器，他们还起领唱者和领舞者的作用。可以指出，有时在劳动中(例如在神庙建筑或手工业者在从事某种劳动时)也唱歌，在搬运巨大的石块时吹喇叭作为协调动作的信号，牧人在放牧畜群时以音乐消磨时间。

音乐演奏实践

可供我们使用的关于美索不达米亚音乐演奏实践的原始资料相对地说比较少。所以，我们对歌曲演唱、器乐演奏的各种不同形式以及有关乐器演奏技巧等方面的情况几乎没有任何依据可循。但是，我们可以以如下情况为出发点，祭典音乐(包括宗教礼拜仪式的过程)的全部细节都是规定好了的，音乐占有固定的位置，而且总是与颂扬的赞歌、哀悼歌曲、供奉祭典和斋戒仪式、祈祷和念诵经文等特定活动相结合。大量各种不同的赞歌和音乐演奏形式均取决于纷繁的理

① 里克勒·博格尔《亚述王阿萨哈敦的铭文》(《东方研究文献》附册9)，格拉茨1956年版，第50页。——原注

由。有人编列过一份颂歌目录，①它记录有应该在什么时候表演所列的歌。目录包含三种体裁的颂歌，并列有约200首颂歌的标题。正如这份目录所提出的，它仅摘引了全部祭典歌曲的一部分。专门规定的礼仪规章的条文叙及在夜祷前和夜祷时必须诵唱kalû(祭司)赞歌的仪式。“苏美尔文献中的宗教歌词多数均由乐器伴奏进行念诵或吟唱。苏美尔人使用书写在下方的、部分与音乐符号相关的记号标出了这些诗歌的性质。这既在同时标明某件乐器的分类名称，而且还包含有〈šir〉(歌曲)组成部分的名称，这样就可以在两者之间作出区别。”②根据所有现象看，如下一切都有严格规定，那些口头流传下来、并为主持宗教礼拜仪式的祭司必须极为精确地掌握的赞歌在吟唱时不得有丝毫改动，也不得即兴添加某些内容。神庙赞歌和颂歌的规范化以及对口头流传赞歌的记录导致形成了音乐的规律性。从而发展产生了旋律的华丽装饰和音阶的体系。在任何与传统相结合的情况下，即兴创作在民间实践中和在矫揉造作的音乐中都起了作用。在宗教礼拜音乐中使用乐器和在神庙前庭安放膜鸣乐器都有规定。唱歌和演奏乐器可以交替进行，看来两者的主要表演形式是独唱或独奏。但是，也有许多证据表明，也有好多乐器共同演奏或相互接替演奏的情况。在声乐领域里也显示出类似多种多样的表演可能：独唱和合唱可以相互补充，而合唱在歌词中可能经常是以重复的形式出现的。从亚述时期的图象上可以看到，除了较小型的由四、五名乐师组成的乐队之外，已经

① 西莫·帕尔波拉《亚述学者致阿萨哈敦王和亚述巴尼拔王的信件》第二部，诺伊基尔兴1971年版，第15页。——原注

② 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，法兰克福1960年版，第192页。——原注

有了较大型的乐队。在这些较大的乐队中，弦鸣乐器对合唱起着重要作用。例如有一件被称作为埃兰宫廷乐队的乐师行列的图象，乐队总共由11名乐师组成，其中7人持垂直三角竖琴，1人持水平三角竖琴，2人持双管双簧管，1人持鼓。在他们背后跟随一群歌手，部分是儿童，部分是成年人，他们以击掌伴唱。从竖琴和里拉琴的图象中显然可以看出，琴弦以双手弹拨为主，可以推测除了齐奏或八度音的演奏之外，也采用合奏(可能是旋律和单调低音的结合)。从上述乐队中参加表演的双管双簧管的吹奏可能性也可以得出结论，乐队的演奏具有多声基本形式的特征。除了合奏和音程对比之外，装饰音声部和单调低音可能在美索不达米亚的音乐(同样在其他古代的音乐文化)中也起有作用。如图象所示，有坐着或站着奏乐的，也有在行进间奏乐的。一再出现奏乐者保持舞蹈的姿态，这也同样可以得出音乐演奏实践的结论。

音乐课程

对职业乐师所应具备的专门知识、演奏技巧以及所应掌握的歌唱表演技能、辗转流传的大量曲调和歌词等方面的高度要求，必然会发展构成一种多年制基础的职业培训。在这个方面富有启发性的是一份(可惜只是残存的)晚期巴比伦关于培训青年“歌手和乐师掌握技艺”的教学合同。① 这份材

---

① 《宾夕法尼亚大学对巴比伦的考察》，第八卷第一册，第96页。——原注

料包含对培训内容的规定，在学习期间由有经验的乐师对学生进行可能的实践教学，并由受业学生的父亲为三年课程筹付报酬。值得注意的是盲人也被培育成乐师。一份古巴比伦的文件①证实，一位乐师在规定期间接受培育一名名叫西奴奴图的盲姑娘。在那些世代相传操乐师职业的家庭里，父亲就是其子女的音乐教师。

那些在神庙供职的乐师——专门从事宗教礼拜歌唱和乐器演奏的祭司——系在寺庙专设的、在早期苏美尔时期的美索不达米亚即已存在的学校里接受培训。他们在此类学校里学习与祭司职业有关的各种功课。对他们的教育涉及读、写、算以及神学和宇宙学等方面的课程，还包括鬼怪和预兆的理论、念咒袪邪的法术和(理所当然占主要地位的)音乐。此类学校的音乐教育按其性质当然是为了履行祭司的宗教礼拜任务而设置的。“神庙乐师所应精通的领域非常广泛，与神庙里的各种各样职能相适应。他不仅必须会用苏美尔语——它作为日常用语在巴比伦时期和亚述时期业已废弃消亡——讲解、念诵和吟唱祭典的经文，而且还应会演奏在祭典中规定使用的各种乐器。此外，他必须学会经常所需的曲调和朗诵的表达形式，掌握各种调式和在某些节奏上可能出现的差别。最后，他的任务还有以合适的乐器伴奏说话和歌唱。”②在王国的都城成立宫廷本身的学校——这类学校在某些宫廷发展成为“学术性的专科学校”——之前，在长时期内，宫廷乐师

① 托马斯·菲什《新阿米迪塔纳文字记载》，载《曼彻斯特楔形文字研究》第二期，1952年出版，第39页。——原注

② 施陶德《苏美尔人和巴比伦人的音乐》条目，载《历史的和现代的音乐》音乐百科词典，1965年版，第1750栏。——原注

估计也是由神庙所设的学校培育的。上述"学术性的专科学校"是一个涉及面很广的教学实体，它为所有比较重要的专业领域以及相当壮观的图书馆提供了成千上万块楔形文字的板书，在上面汇集记载了那时候的知识。在公元前2000纪，学校逐步脱离神庙或王宫的束缚，逐渐成为独立，并发展成为私人的设施。教师以学生的家长所应交付的费用维持生计。在公元前2000纪，任何较大规模的城市至少有一所此类设施，在可能情况下甚至有几所学校，在乌尔、乌鲁克、西帕尔、伊辛和马里等地的考古发掘都明显证实了学校教室的存在。书面的文字记载使口头相传的教材进入苏美尔语书写学校，即所谓的铭文馆。校长被称为"铭文馆长老"，学生则被称为"铭文馆弟子"。帮助校长工作的叫"大师兄"，他负责书写教材，以使学生得以临摹。他还须修改学生所临摹的书写习作，并须聆听各种教材。此外还有教苏美尔语的教师和其他专业教师，另有"手执教鞭的督学"，负责惩罚不听话的学生。一份在21件复制品中保存下来的师生之间的对话提供了学校日常活动的概貌。① 我们从学生的回答中获悉，早在上古时代就已开始有上学制度。课程交替由教材的背诵、写、读组成。无论如何，担任神庙职务和受托唱诵祭典歌曲而具有祭司职能的乐师所属的圈子应归于通晓文字的阶层，他们都在神庙学校里接受过具有深厚根基的多种学科的教育。例如，从亚述王阿萨哈敦的一件铭文② 中可以推知上述情况，铭文写道："我为尔等(在巴比伦王国埃桑吉拉的马尔杜克圣

① S·N·克拉默尔《苏美尔的学校》，载哈雷-维滕贝格马丁·路德大学《学术杂志》1955—1956年度，第699页以下。——原注

② 博格尔《亚述王阿萨哈敦的铭文》，第24页。——原注

地的祭神)工作准备好了一批通晓各种知识的举行净礼的祭司(išippū)、念咒语者(āšipū)、祭典歌手(kalû)和乐师(nārū)”。至少“首席乐师”(nargallu)必须能够读、写。流传的许多文字证据表明，神庙乐师同时从事书写的工作。除此之外，在职业乐师中(尤其当他们不履行祭司的活动时)还有从某一有经验的乐师处学得其技艺的纯粹的开业教师。

音乐理论

正如库尔特·萨克斯在涉及古代西亚地区时[①]所说，高度的文化“把音乐从散漫的本能和极为狭窄的传统阶段引向规律和逻辑以及节拍和数字的高度”。以上述通常流行的说法所构成的音乐理论的概念和定义为基础的对音乐所作的透彻说明可视为美索不达米亚广大学者阶层的精神成就，是受到过多方面教育的、专司宗教祭典音乐的祭司们的精神成就。刻有楔形文字的泥板书使我们充分了解到，当时已有高度的数学[②]，从弦长和音高之间相适应的关系来看，可以设想已经有了音响的种种考虑，并且也已有了检验音和音阶的数字比例。从流传下来的有关数学的文字记载可以看出，当时甚至已能解决复杂的运算，已能应用十进位制和六十进位制，人们已将圆周分成360度，计算圆面积的π数已将近精确到$3\frac{1}{8}$，并且掌握了令人惊异的几何学知识，其中有一部分通过

① 库尔特·萨克斯《古代东方世界和西方世界音乐的兴起和发展》，柏林1968年版，第50页。——原注

② 克伦格尔—勃兰特《古巴比伦游踪》，莱比锡1977年第三版，第209页以下。——原注

希腊学者(如米利都的泰勒斯和毕达哥拉斯)流传给了我们。毕达哥拉斯的数学理论后来在音乐中起有重要作用，他的学说根源显然也发端于巴比伦。如同所有科学一样，数学在美索不达米亚也被认为与神界的宇宙有关。某些星辰和数字与神的关系可归列为：六十（六十进位制的整数）为至高无上之神，五十为恩利勒神①，四十为恩利勒神的兄弟伊亚②，三十为月神辛，二十为太阳神沙马什，十五为爱神伊纳娜(伊丝坦)，十为(众神之王)马尔杜克。施陶德在上述把众神与星辰和数字等量齐观以及产生的种种关系之中提出了天体协调学说和音乐宇宙论定位的论点。③正如普卢塔奇所说，巴比伦人也用四季之间的相互关系来说明音乐的音程。④例如，春与秋相互是一个四度音程的关系，春与冬构成一个五度音程，而春与夏则是一个八度音程。可惜迄今为止只发现了少数包含有音乐理论内容的文字记载，仅有有关音响体系(乐律Tonsystem)结构和有关弦乐器定弦的一些信息。在尼普尔出土的一块公元前1000纪的泥板书片断保存有阿卡德语的有关数学的楔形文字记载就饶有兴趣地提供了上述信息。这块泥板书保存在费城大学博物馆(编号CBS10996)，并由亚述

① 恩利勒神(Enlil)，为呼吸之主，苏美尔宗教中的第二大神。——译者

② 伊亚(Ea)，原名恩奇（Enki)，源出苏美尔宗教，为创造之神，也是音乐之神、智慧和法术之神。美索不达米亚宗教中为众水之神，在众神中位居第三。——译者

③ 施陶德《苏美尔人、巴比伦人和亚述人的音乐》，见汉·希克曼和威·施陶德合撰的《东方音乐》，载《东方学手册》，莱顿1970年版，第233页以下。——原注

④ 法默《古代美索不达米亚的音乐》，载《牛津音乐史》第一卷，伦敦1960年版，第253页。——原注

学家本诺·兰茨贝格尔和安妮·德拉芙科恩·基尔默[①]整理出版。单词符号sa（弦）的不断重复出现表明文字记载同音乐有关，它总共有24行，并分成三段。第一段不时提到一件九弦乐器的两根弦，而这件乐器实际上只有七根弦被使用；第二段里有连续两行，显然是音程等级的说明；第三段里的一些符号则被解释为音程的名称。在另一些文字资料里含有补充信息，这些资料可以被用于破译 CBS10996 号(泥板上)的数学记载。例如另有保存在不列颠博物馆里的(U.3011号)一份用两种语言(苏美尔语和阿卡德语)书成的资料性的文字记载，可以确定它的年代系与数学记载处于同时，它除记述其他内容之外也包含有某一弦鸣乐器九根弦的名称。这些名称与CBS10996号记载的第一段相符，并可翻译如下："最前弦、第二弦、第三细弦、第四小弦(或伊亚所创弦)、第五弦、倒数第四弦、倒数第三弦、倒数第二弦、后弦。"[②]也就是说仅数到第五根弦，其后是从后面数起的。如前所述，第一份文字记载里提到使用的仅为这九根弦中的七根，符合情理的看法是，美索不达米亚的音乐至少从公元前1000纪起是以一种七声音阶的音响体系为基础的，而第八弦构成了第一弦的八度音。按施陶德的看法，[③]在 CBS10996 号楔形文字记载中所涉及的"是在一种七声音阶中不同调式的叙述"。保存在柏

---

① 基尔默《数学运算关键数字的两份新表》，载《东方学》，1960年，第273—308页；《一种古美索不达米亚音乐理论的发现》，1971年，第131—149页。——原注

② 根据基尔默、克罗克、布朗《湮没处的声音。古代近东音乐新发现》书中的英译文，伯利克1976年版，第7页。——原注

③ 施陶德《一篇公元前20世纪的音乐论文》，卡塞尔1967年版，第160页。——原注

林国家博物馆里(编号为VAT10101)的一件公元前2000纪后期的亚述楔形文字记载——一份附有音乐术语的阿卡德颂歌的目录——和在乌尔附近发现而保存在伦敦不列颠博物馆里(编号为U.7/80)的一件公元前2000纪中期含有关于里拉琴定弦调音说明的阿卡德文字记载都提供了补充信息。许多专家参加了对上述原始资料的推断解释，①功绩首先应归于安妮·德拉芙科恩·基尔默。

乐　器

美索不达米亚的文字资料涉及乐器的——包括形式、构造特征、材料性质以及乐器的演奏技巧和乐器的使用范围——相对地说没有太多有说服力的记载，图象资料和在发掘中出土而保存下来的乐器则为乐器构造的研究提供了丰富的材料。尽管存在种种麻烦，仍有必要把其他一些观点（主要是奏乐活动的社会性质和关系）作通盘考虑。与其他国家和大陆的考古鉴定相比较，可以形成如下认识，美索不达米亚堪称为大批乐器类型的发祥地。根据各种现象看，可以证明美索不达米亚的乐器类型要比其他高度发展的古文化地区为早。就研究的现有水平而言，要探索导致各种乐器类型流行传播的文化迁移和各种文化发展过程的根源，似乎还为时过早。无论如何，从粗略的观察中即已可得出印象，作为人类最古文明区域之一的美索不达米亚在乐器制作的发明和成就

① 基尔默在1960，1965和1971年；基尔默、克罗克和布朗在1976年；迪歇纳—吉耶曼在1963，1965和1966年；格尼在1968年；格特博克在1970年；屈梅尔在1970年；施陶德在1967年；武尔斯坦在1968年都对此发表过论述。——原注

方面也远超过空间和时间界限而影响及周围地区，而且及于欧洲。

乌尔国王墓葬群发掘出土的乐器堪称为在乐器学方面最引起轰动的考古发现。该处所发现的虽然并不是美索不达米亚音乐文化最早的乐器，然而也许可说是原来保存下来的公元前3000纪的最重要的乐器。在这些墓葬中发现了九架里拉琴的残余，其中五架可以修复，此外有竖琴、吹奏乐器和对击板。尤其是弦鸣乐器竟使人感到有如此的完美程度，不得不令人推测这些乐器业已经历了一个较长的发展阶段。里拉琴和竖琴豪华瑰丽的构造形式一方面表明定购这些乐器者的富有，另一方面也证明制造这些乐器者的令人叹为观止的手工艺术技能。要能制作具有金、银和青铜的公牛头饰，具有玛赛克彩石的镶边，又具有艺术性镶嵌工艺的极为复杂的里拉琴，乐器制造匠务须掌握木材、金属和宝石等方面的加工技艺，并须具备艺术才能。尤须掌握有关音乐和声学方面的丰富知识，以解决音响的种种疑难问题。根据图象资料，苏美尔乐器史可以追溯到公元前15世纪左右，从乌尔国王墓葬群所发现的乐器就产生于这个时期。依据当代的研究情况来看，在乌鲁克出土并源于乌鲁克第四期（约公元前3000纪）的远古时代刻有文字的泥板书上就有对最古老的竖琴的描述。在这些早期图形文字的符号中有象形文字，它对乐器的描述包括有弓形三弦竖琴和对击棒。竖琴的形式相当精确，并与三、四百年后在印章和祭献板上所描绘的相一致。这种乐器可以定名为不对称抛物线形弓形竖琴，演奏时保持垂直姿势。它的形制既有大型的立式竖琴，也有可以随身携带的小型竖琴。起初它有三至四根弦，在乌尔第一王朝时期有十

一至十五根弦。自格姆德特-纳萨尔时期（公元前2800年至2700年间）以后，在印章和轮状印章所盖的印以及浮雕上都显示了里拉琴的图象。公牛形状的共鸣箱堪称为苏美尔里拉琴的典型特征。长达数百年之久形制保持相对统一的苏美尔里拉琴只在增加琴弦数上起变化。在公元前3000纪前后，首次有了位于横档上的颇具特色的音柱。显然，弦鸣乐器在苏美尔音乐文化中起有首要作用。证据表明也已存在某些类型的气鸣乐器、膜鸣乐器和体鸣乐器。有一件出自乌鲁克时代后期的陶制器皿形笛，系出土于乌鲁克，并在前不久由汉斯·耶尔格·尼森撰文发表。① 这种乐器有一个果核裂口形凹槽吹嘴，其上端至唇片处业已断裂，并有两个指孔。它与另一件长期为人所知而现今已不复存在的出自巴比伦附近比尔斯-尼姆鲁德的同类乐器相似。② 通过图象至少可证明长笛也是苏美尔人的乐器。如同推测的那样，这些被描绘的笛类乐器不可能解释为酒器的吸管，每双经过考古训练的眼睛都会对此作出无可指摘的辨认。在乌尔国王墓葬群也出土了带有指孔的银质管状残件。有人认为这是一种双簧管类型的双管吹奏乐器，它的形状与苏美尔国王乌尔纳穆墓碑背面所描绘的一样。在苏美尔的原始资料中也可以证实有小号类型的乐器。例如，一块出自哈法吉的迈西利姆时期的石柱残件显示有一名蓄须号手的形象，一篇楔形文字的文献③ 则记载了苏美尔人在公布通告时使用号角。两河流域的膜鸣乐器从公元前

① 尼森关于乌鲁克-瓦尔卡K/L十二号地区的发掘报告（1970年）。——原注

② 盖尔平《苏美尔人的音乐及其直接继承者巴比伦人和亚述人》，剑桥1937年版，图版4。——原注

③ 法迪尔《在公布通告时吹号》，1964年，第66页。——原注

3000纪之初起以小型的框式鼓为代表。汉斯·希克曼① 认为美索不达米亚无疑是此类乐器的发祥地。最古老的描绘是在阿格拉布土丘遗址所发现的一件陶器上的彩绘，② 可以确定该陶器的年代处于从格姆德特—纳萨尔时期至迈西利姆时期（古王朝一期）之间的过渡时期。画面显示三名裸体舞蹈的女子，她们左手持乐器，保持与头部同等高度，并以棒敲击。迈西利姆时期结束以后，在苏美尔人的石柱上和在一件浮雕的石桶上都刻画有由二人敲击的大鼓。这种有一人高的乐器直立在地上，而使观察者感到兴趣的是，鼓膜是用钉子或木栓固定在鼓框上的。由于这样的大鼓是用双手敲击的，可以假设这是一种双面蒙皮的鼓。在苏美尔时代，体鸣乐器以对击棒、对击板、铙钹和哗啷器为代表。

在阿卡德人统治时期第一次出现琉特琴——具有棒状长颈和特小音箱的琉特琴——以及经过改进的新式里拉琴和陶制动物形哗啷器。在此之前，一些有据可查的乐器早就已经得到了改革和完善。对阿卡德时期音乐历史的发展迄今尚无适当的评价。现有的考古发现几乎还不足以对阿卡德人的文化成就勾画出一幅全面的情景，为这些出土物撰写的文章发表得颇为分散，而且只有部分鉴定可供音乐学参考。但不论怎么说，迄今出土的阿卡德时期的物品证明了它们在艺术造型方面所具的重要意义。假如由阿卡德统治者所建立的王朝接管政治权力确实是美索不达米亚历史上的一次重大事

---

① 汉·希克曼《西亚和埃及的音乐交流》，载《德国东方社会杂志》1961年第二期，第32页。——原注

② 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，1960年版，第37页，插图35；德洛加《迪亚拉河流域的陶器》，芝加哥1952年版，第67页，图版12、27。——原注

件，那么在文化发展方面，这段事在大约二百年的阿卡德时期是不太明显的。阿卡德人遵循的是苏美尔人的传统，他们对苏美尔人的传统作了修改，并补充了本身独特的成就。如同部分图象资料所示，这在美索不达米亚乐器史的范围里也有所反映。对阿卡德人有关音乐美的思想持否定态度以及仅把好战尚武的思想强加在他们头上的种种观点均亟需纠正。但是，有人认为苏美尔里拉琴形式的重要性在闪族人的影响下趋于消失，或认为由于宗教原因而发生了变化，[①]也有人认为阿卡德时期的里拉琴具有一种明显的过渡性质，还有人认为典型的苏美尔里拉琴和圆形竖琴现今已经完全消失，这类形形色色的论断也都是站不住脚的。各种不同观点所代表的主要是关于琉特琴的起源和它的早期历史。就这一题目进行反复讨论是与这种乐器的重要性相适应的。[②]在这方面全面系统地利用考古材料并未受到太多重视，而人种和民族的分类则受到了较多注意。威廉·施陶德[③]在许多基础性的著作里致力于把琉特琴的首次出现同西亚发生的历史事件相联系，他为此引用的最古老的证据出自公元前2000纪。他把琉特琴归于居住在美索不达米亚平原以外的山区民族，并认为务须在印度日耳曼人中去寻找其形成的过程。我本人曾在许多出版物中一再阐述上述观点和相似的看法，我曾表示，考

① 哈特曼《苏美尔文化的音乐》，1960年版，第36页；施陶德《巴比伦和亚述时期西亚的竖琴和琉特琴》，法兰克福1961年版，第7页。——原注

② 拉希德《琉特琴的出现和西亚山区民族》，柏林1970年版，第207页以下；施陶德《琉特琴的早期历史》，1961年；埃勒迈尔《论古代东方弦乐器的早期历史》，1970年；科隆和基尔默《古代美索不达米亚的琉特琴》，1980年。——原注

③ 施陶德《琉特琴的早期历史》，1961年。——原注

古资料明确显示美索不达米亚是（此种乐器的）发祥地，最早的证据渊源于阿卡德人统治时期。把任何一种乐器的发明和使用归诸某一特定的种族，我认为是错误的。即使以某一乐器的同源形成而论，也必须考虑到这是许多民族和民族群体的文化成就，正是他们对两河流域音乐历史的发展产生了影响。所指的各民族，既包括在远古时代就已定居在该地的民族，也包括另一些民族，随着时间推移其中有和平迁入美索不达米亚的游牧移民，也有作为战争征服者或作为被奴役的、被放逐的战俘。琉特琴也不是偶然创造出来的，没有在此之前创造的竖琴和里拉琴，就很难想象会有琉特琴。

在阿卡德王国崩溃以后，从东方山区入侵的古特安人在100多年的时间里接管了美索不达米亚大部分地区的政权。当这些山地部族又复被驱逐之际，乌尔纳穆成了乌尔城的统治者。他以乌尔为基地征服了其他城邦，并将这些城邦重新联合成一个国家。在这个所谓的新苏美尔时期，亦即乌尔第三王朝（主要指舒尔吉）的统治时期，苏美尔文化经历了最后一个兴盛阶段，该时期的一些图象可以证明这一点。约在公元前3000纪结束之际，闪米特半游牧民族——阿穆鲁人或马尔图人——的入侵增多，他们来自叙利亚-阿拉伯的沙漠草原地区，入侵路线主要经由幼发拉底河中游地带。从而使苏美尔内部出现了紧张关系和经济方面的困难，这就使外部敌人——其中有东方毗邻的埃拉米特人(埃兰人)——有机会进行征服。嗣后，个别城邦——如伊辛和拉尔萨——试图获取统治地位，最后到了公元前19世纪，在此之前并不突出的巴比伦城取得优势地位。苏美尔人逐渐被各个居统治地位的闪米特人（闪族）部族所湮没，可是他们的成就却是美索不达

米亚文化的坚实基础，而且得到了流传，并被继续发扬。苏美尔语言在神庙学校里继续被传授，并且一直保存到公元前1世纪，此外还明确地被作为传统遗产而流传。

在古巴比伦时期（约公元前1950—1530年），出现了一种新的竖琴形式：三角竖琴。此类竖琴有两种不同的类型，不仅弹奏的姿势各异，而且连弹奏技法和构造式样也各有不同。在公元前 2000 纪期间，这种三角竖琴流传甚广。在阿梅诺菲斯二世统治时期（公元前1450—1425），三角竖琴第一次出现在埃及，并在以后第十一王朝（公元前1050年前后）时期成为交口称道的时髦乐器。① 在古巴比伦时期还首先证实有了新形式的哗啷器和带脚与支板的锅状鼓。除了上述创新之外，公元前 2000 纪的乐器表现了持续发展的势头。威廉·施陶德② 把古巴比伦的开始称作为根本变革的时代，并认为这种变革系以一种起了变化的观点为基础，从而可以推断另一种性质的音乐文化，这种看法只能说是部分正确。现有的许多图象资料否定了施陶德的观点，也就是否定了他所认为的：两河流域的全部乐器从这一时期起突然发生了变化。大约在公元前2000纪中期接管了对巴比伦人的统治的喀西特人在这方面也几乎没有留下痕迹。他们在古巴比伦时期逐渐成为与当地人和睦相处的移民，主要成为农业工人。他们来自美索不达米亚东方的山区，进入两河流域后主要定居在幼发拉底河中游，并且在很大程度上被同化，他们不仅接受了巴比伦人的语言，而且也接受了巴比伦人的文化。显然

---

① 希克曼《图片音乐史·埃及》，1961年莱比锡版，第30页。——原注

② 施陶德《巴比伦和亚述时期西亚的竖琴和里拉琴》，法兰克福1961年版，第186页。——原注

他们也没有被感觉为异族。对现存的喀西特人统治时期少量与音乐有关的图象实物不应引起误解，从而轻率地否认喀西特人对音乐演奏的兴趣。与此相反，还不如说，资料不足应归咎于考古研究的状况。举例而言，由库里加尔祖一世（约公元前1380年前后）所建的喀西特统治者的新都杜尔库里加尔祖（今为距巴格达二十公里处的阿卡尔库夫）迄今只进行了部分发掘。就连巴比伦——该统治王朝最初的政府所在地——的极大部分地区也还没有被探明。

我们对亚述人乐器的知识主要以墙上浮雕刻画的形象为基础，这些浮雕都是在发掘亚述国王的宫室时发现的，均出自亚述王国的中期和晚期。把巴比伦和亚述的材料进行比较，几乎难以发现在乐器方面的显著区别。充其量在膜鸣乐器方面发现有区别。我们从亚述人的碑刻等古文物中得知当时使用过圆筒形鼓以及漏斗状鼓或箭筒状鼓。马克斯·韦格纳① 描述后一种鼓的特点，以其形式称之象是“悬挂的宝塔糖块”。除了圆形的框式鼓之外，亚述古国还有矩形的框式鼓，而且与军乐有关。关于体鸣乐器，除了各种大小不同和形式各异的（青）铜铃之外，可以证实亚述人还使用两种类型的铙钹和陶制的动物形器皿式哗啷器。亚述人的图象资料还证实有笛、号和双管双簧管等气鸣乐器。在弦鸣乐器中很少出现琉特琴，相反地经常遇见竖琴和里拉琴。与巴比伦一样，亚述的竖琴也发现有两种形制：水平的三角竖琴和垂直的三角竖琴。按施陶德的说法，② 亚述人的竖琴以坚固的构造、放大的形式和琴弦数增多为特征，垂直式的竖琴有十五

① 韦格纳《古代东方的乐器》，明斯特1950年版，第32页。——原注

② 施陶德《琉特琴的前期史》，图青1961年版，第58页。——原注

至二十二根琴弦，水平式使用拨子弹拨的竖琴有八至十二根琴弦。亚述的里拉琴在弹奏时保持水平的或斜的姿势，可以用拨子弹拨，也可以不用拨子。我们所见的里拉琴形式不同，而且大小各异，是一种五弦至七弦的乐器。对亚述的浮雕所刻画的人物进行较为仔细的观察，根据容貌、发式、服装和其他各种表面状况的差异可以确定，美索不达米亚的居民系由不同的部族和民族所构成。此外，还有来自毗邻国家或相距较远国家的战俘和放逐者。所有这些人都带着乐器来到亚述王国，并且继续使用这些乐器。正由于此，我们在亚述人描绘刻画的图象里发现有三名（明显是闪米特人）弹奏里拉琴的囚徒，由一名亚述看守在旁监视他们，另外还在被征服的埃兰人中发现有他们的宫廷乐队。作为各种不同民族集合地的亚述拥有如此众多类型的乐器，例如既有各种令人感到非常原始的里拉琴，又有首次出现的矩形竖琴，这并不足为奇。

以夏德埃尔统治和巴比伦国家的最后一次繁荣为标志的晚期巴比伦只留下少量有关乐器的图象，这些乐器与前期的乐器相比并无明显区别。阿契美尼德对巴比伦的征服也没有决定性地改变美索不达米亚居民的生活。这种情况一直维持到马其顿的亚历山大所向披靡的进军，在当时与亚历山大相关的塞琉西人和帕提亚人（安息人）的统治显著开始产生了新的影响。美索不达米亚同希腊人和罗马人的世界有了直接接触。这两种文化相互渗透，并且从中获益。希腊的牧笛屡屡出现在当时的浮雕上，除了里拉琴之外，阿夫洛斯双管双簧管显然具有重要地位。哈特拉出土的实物向我们传递了一幅帕提亚人统治时期美索不达米亚乐器的相当完整的图象。

自公元前1000纪后期开始，美索不达米亚的许多古城趋于衰落，并且逐渐被湮没，而两河流域各民族的灿烂文化成就则继续存在于世。他们在数千年期间在许多科学领域所取得的知识以及他们手工和艺术才能的产品都传往遥远的国家，例如传到了埃及，甚至越过地中海地区传入欧洲。在音乐实践、乐器、音乐理论和音乐观等方面也证实有从美索不达米亚向外传播的例子。

美索不达米亚是人类在西亚地区的发展中心，这种评价在音乐领域显然也有其合理根据。

（王昭仁 译）

古印度的音乐文化*

〔美〕瓦尔特·考夫曼

地域和时代的划分

印度次大陆犹如一个硕大无朋的三角形，其广袤疆土的西北和东北以崇山峻岭为界，南部为汪洋大海所环抱。天然的屏障把印度与其他国家完全隔绝开来。只有在西北，还有一些穿越兴都库什山脉的山口连接伊朗和中亚。其中，主要是开伯尔山口，它通过喀布尔河谷并由此通往印度河上游地区。数千年以来，许多部族经由此道来到印度。其中一部分是移民，如印欧语系的雅利安人；一部分是好战的征服者，如因都斯堪特人、匈奴人、或信奉伊斯兰教的土耳其人。他们把各自的风俗和文化带到了印度，并促成了印度风格和外来风格的融合，在艺术领域也是如此。但是，外来风格的成份被本土文化大量吸收，以致于本来的胜利者受到不同程度的同化——至少在文化领域是如此。

按照地理结构，大体可将印度分为三大部分。北部从喜马拉雅山南麓起，经富庶的五河平原至德干高原。中部由北德干组成，即北面以文迪亚山脉和纳巴达河为界，南面以克

---

* 本文为《图片音乐史》第二辑《古印度》分册的绪言，标题为译者所加。——译者

里希纳河和通加巴德拉河为限。南部呈三角形，即从克里希纳河和通加巴德拉河起，直至半岛南端。

上述三大部分就某种意义而言各有其自己的历史。但它们并非孤立地发展，或者说并非孤立地并行发展。各地区的疆土逐渐被孔雀王朝、贵霜王朝和笈多王朝所合并，同时，在北印度形成的、明显具有印度宗教和道德观念特点的梵语文化在整个地区的传播，促进了次大陆文化的统一过程。据此，我们今天仍有理由把多民族和多语言的印度视为一个整体。所以不能根据其地理条件和历史条件把至今只有通过梵语经文加以发掘的印度古代音乐划分成三个部分。南印度文化虽然曾受梵语文化的影响，但是，南印度仍然保留了某些独立的特性。这显示在内容、表现形式和美学等方面都具有独特准则的文学遗产中，显示在社会结构、宗教和其他许多领域内。对于音乐和音乐实践是否能作出类似的估计，这就需作进一步的探讨。

要研究古印度的音乐文化，必须勾勒出在此所用的“古印度”一词所包括的时限。在几十年前，人们还一直把印度历史上从公元前1500年左右雅利安人的迁移开始至伊斯兰第一次入侵(公元1001年伽色尼的马茂德战胜了旁遮普的伽帕尔)为止的这一时期称为古印度。当时，人们认为，只有出现了文字记载，历史才算开始。其实，在雅利安人迁移进入印度西北部之前，就已有了城市文明，即所称的印度河流域文化或哈拉巴文化。虽然无法从文字，只能从考古发掘来认识这种文化，但其物质文化说明当时的社会发展已经达到了相当高度的水平，以致于不应再称之为太古时期或原始社会文化。从许多方面可以看出，在印度河文明的宗教、经济和文化，

已经表现出了后来的古印度的特征。如今，人们通常也因此把印度河文化的开始视作印度古代史的发端。

按政治、社会、经济和语言等标准，可对印度古代史的上限作不同的划分。在艺术史上，通常把笈多王朝（公元6世纪初）的覆亡视为古代印度的结束。正如中国游僧法显所载，笈多时期是太平盛世。印度次大陆的广大疆土被暂时统一成一个大帝国。当时已经达到高度繁荣的印度文学作品反映了宫廷文化的灿烂光辉。生活在公元400年前后的著名诗人、剧作家迦梨陀娑的著作就属于世界文学中最伟大的作品之列。

除了耆那教和佛教之外，从古老的婆罗门教中又发展形成了印度教。当时，收入甚丰的佛教和耆那教僧侣占有重要地位。这也是一个在科学和艺术领域里取得重大成就的时期，并常常被称之为印度的“黄金时代”，或被称为印度的古典时期。因为在此时期形成了造型艺术的古典风格，第一次有人用客观的观点撰写了涉及戏剧、诗歌、音乐和音乐理论等方面的著作。以后，这些著作都被视为经典作品。不久，又出现了不少论述印度音乐的著作，其中大部分开始研究的都是在笈多王朝之前即已成书的婆罗多的《乐舞论》，此外还有显然是紧接在《乐舞论》之后由那罗陀（Narada）、达蒂拉(Dattila）和马坦加（Matanga)等人撰写的一些著作。在这批著作中出现了音乐的新事物。艺术音乐第一次被记载，因为人们虽然认为音乐根植于神话，但从理论上说，他们已不再把它描绘成吠陀祭祀，而是将之描述成世俗艺术了。

年代的划定和年表

在大约公元前150年为下限的印度古代史上，从来没有明确标出的年代。在美索不达米亚发现的印度河流域文化的印章虽然提供了第一批证据，但并不能依次编写历代君主和各种事件的年表。只有亚历山大大帝对印度西北部的入侵，才为人们从时间上划定那些在印度文献中已有记载的君主和王朝的顺序提供了基点。以此为据，才有可能一方面比较准确地估计出佛陀（约公元前560—480年）的在世期，另一方面从时间上大体推断出导致旃陀罗笈多孔雀王朝建立印度第一个大帝国的一些历史事件。只有根据公元前2世纪至公元前1世纪以后的那些刻有政治成就、君主的丰功伟绩或者给予僧侣和庙宇的赏赐的碑铭才能比较准确地编制出一份历史年表。而对吠陀文献却只能注出相对的年份，因为它们都是宗教的经文。经文往往具有永恒的特性（它们理所当然都是先知们的启示），因此，政治事件也都尽可能被改编成具有神话色彩的故事。当然，语言史、宗教史、哲学、社会学和地理学等领域的准则和各种记载使文献史学家能够探明吠陀经文的年代顺序。例如，佛陀教义就是以绝大部分吠陀文献——指本集、梵书、阿兰若书和较古的奥义书——为基础的，因为佛陀的教义就是针对婆罗门教的要求的，把对吠陀经和祭祀仪式及其空泛解释的认识单独理解为从轮回之中得到解脱的道路。

然而，就是到了今天，绝对的年份仍然常常“象又被倒置的锥体”（W·D·惠特尼语）。为把一些人名、事件、雕塑

品和建筑物以及文献资料编排进年表的基本框架之中，下列表格将向读者提供一些证据。当然，必须仍以上述观点来看待它。

印度河流域文化（摩亨朱达罗、哈拉帕文化等）	约公元前3000—1500年（繁荣期公元前2300—1700年）
雅利安人迁居印度西北部	约公元前1400—1000年
梨俱吠陀本集	约公元前1200—1000年
其他本集	约公元前1000—800年
梵书、阿兰若书、较古的奥义书	约公元前800—600年
耆那教创始人大雄去世	雅各比认为：公元前467年 K·B·帕塔克认为：公元前527年 霍尔恩勒认为：公元前484年
佛陀在世期	约公元前560—480年
于华氏城第三次大结集时修订巴利文教典和佛经	公元前245年
神话诗人广博作世界文学中最长的史诗《摩诃婆罗多》	现存的篇幅可能不会早于公元前4世纪，也不会晚于公元4世纪
诗人蚁蛭的史诗《罗摩衍那》	约公元前4世纪或公元前3世纪
大流士一世征服印度部分疆土	公元前518年
亚历山大大帝入侵印度	公元前327—326年

孔雀王朝的建立（旃陀罗笈多孔雀王）	约公元前320年
阿育王执政期	公元前268—232年
最末一位孔雀王布里哈陀罗陀被普士亚密多罗刺杀	公元前183年
巽伽王朝的统治	公元前178—66年
普士亚密多罗击溃米南德王	公元前153年
甘华王朝	公元前72—27年
卡罗毗拉振兴羯陵伽王国，南印度载入印度史册	公元前183年
萨塔瓦哈纳王朝	公元前73—公元218年
萨卡里超日王战胜塞种人，毗克罗摩纪元开始	公元58年
迦尼色伽王执政期（贵霜王朝）	约公元100年
佛教诗人马鸣在世期	约公元100年
伐卡塔卡王朝的建立	公元284年
熟谙婆罗多的《乐舞论》的剧作家拜沙在世期	约公元 3 世纪末或 4 世纪上半叶
考塔利耶的《政事论》	约公元 3 世纪
旃陀罗笈多一世建立笈多帝国	约公元320年
旃陀罗笈多二世执政期，笈多帝国得到最大扩张，塞种人被驱逐	约公元380—415年
最著名的梵语诗人迦梨陀娑	约在公元350至470年之间，

在世期	为旃陀罗笈多二世执政时期
以多拉马那为首的匈奴人入侵印度西北部后笈多帝国的解体过程	约公元495年

史前时代和印度河文化

从旁遮普邦索恩地区发现的旧石器时代的原始工具证明，印度自明显影响（印度）半岛的第二冰河期以来就居住有人类。尽管没有发现人类遗址，出土的工具——同时被充作武器之用——表明，制造此类工具的人类已具有一定程度的智慧。在南部马德拉斯地区偶然发现了同时期原始社会加工完美的工具，从石器的裂口表明已掌握有值得注意的熟练技巧。发现的此类石器有石箭头、矛头和磨制光滑的石斧。当时的人还都以狩猎和采集为生，他们仅居住在次大陆的少数地区。

随后，属于不同种族的部族迁居次大陆，例如有来自地中海地区的达罗毗荼人和来自印度内陆讲南亚语系语言的蒙达人。考古学者把恒河平原、印度东北部和中部的居民同这些移民相联系。最初，他们还以狩猎和采集野果为生，而且尚未定居，之后他们逐渐过渡为从事刀耕火种，亦即放火烧掉森林以开垦种植谷物和豆类作物的土地。当一个地区由于多次重复播种或种植而收成减少时，他们就迁往另一地方，并在该处重复相同的过程。以后，又逐渐成为定居，学会了在陶工旋盘上制作陶器和加工金属——铜和青铜，并将此代替石头以制造工具。他们开始驯养动物（狗、牛、羊、猪），

并制造经过装饰的刀剑，采用贝壳、珠子和金、银制作装饰品。这一发展并不是在次大陆的所有地区以相同的速度和在同时间内完成的；由于土质、植被、气候和原料蕴藏（石、金属）等各不相同，发展也极不相同。以耕种为生而定居的村落文化最初起源于印度北部和中部，在一些较大河流的流域。根据各种器皿不同的图案和形式，并根据各种金属用具的形式，可把村落文化分为三大区：印度西北地区（辛德、拉贾斯坦、旁遮普）村落文化，以印度河及其支流为中心的红绘陶器为代表；恒河流域村落文化，以赭色陶器为代表；在纳巴达河和戈达瓦里河之间的德干（高原）村落文化，也以红绘陶器为代表，但器皿和工具的形式与印度河流域的不同。此外，在山区和林区以及南印度的广大地区还居住有以狩猎、采集或饲养牲畜为生的部落。尽管物质文化水平有着巨大差异（例如以狩猎和采集为生的部族还过着非定居生活，并且不懂手工生产；而在同时，德干高原和印度河流域的农民则已过着定居生活，并且已以其手工制品进行贸易），所有这些文化都还没有跨入阶级社会。氏族和部族构成了他们共同的社会生活和社会思想的框架。音乐以及其他艺术形式都与宗教紧密联系。各种不同的石窟（如贝拉里、怀纳德等地）中的壁画和小型陶女俑表明，巫术曾起了巨大的影响，人们都敬奉女性偶像和动物（尤其是公牛）作为多产的象征。可以设想，此类可以保障狩猎有获、丰收或人畜兴旺的宗教仪式都是与歌舞相结合的。由于我们不掌握上述远古时代的音乐资料，因此，对居住在难以通行的深山密林之中而部分尚处于较低社会发展阶段的印度部落居民的群体进行这方面的考察，也许有其可取之处，因为这些居民就是那些原始社会

部落的直接后裔。他们的歌在时代的进程中可能只有很少变化。可以推测这些歌都已十分古老，但是我们缺乏证据。我们可以从理论出发得出结论，除了那些巫术形式以及其他与宗教礼拜相结合的歌与儿歌、情歌和悼念死者的歌之外，这些部落生活中的一切都或多或少受到了由于居住在他们周围的发展较高的社会的强烈影响，并发生了巨大变化。例如，当某个人突然变得富裕了，他的家畜存栏数增加了，他就必然会扩大自己的庄园，从而就想最后改变整个部落的草屋建筑的风格。可能会接受新的农田耕种方法或取火方法，而在同时，那些用作来求雨、祈求丰收和治病的歌则不可能被改变，目的就是为了不致损害其巫术的魔法作用。所以，此类世代相传的歌曲中的某些歌有可能比语言、土语和宗教仪式更为古老（因为后者可以是那些部落从其他部落接受过来的），因此这些歌是作为古老文化的唯一残存被延续保存下来的。有可能导致这样的结果：原有歌词的个别片断已经无人懂得，而使人感到是一些没有意义的音节。

我们在这里要谈一下居住在印度中部和东南部的贡德人和邦加人的歌曲，这两个部族如今约有三百万人。我曾有若干次访问马里亚贡德人、穆里亚贡德人和乔里亚穆里亚贡德人的机会，并对他们的歌曲、乐器和其他音乐现象进行研究。因为我们在这里只是把这些现象考虑为古代音乐的补充材料，而不是考虑作为类比的方法，所以只准备着重指出，贡德人大体上还没有受到土著印度人的影响，他们并无特殊的宗教倾向。举一例就足以说明问题：当我在35年前同友人弗里尔·埃尔温和沙姆拉奥·希瓦莱从一个山地马里亚人的村子走向附近的村子时，我们在村口路边发现有一个由石块、

树枝和布条拼组成的形体。希瓦莱认为，按土著人的观点分析这是一尊行为不端的村神。我则猜测是供奉，当村民提出共同祭献的要求，有人却未履行这一要求，于是他就得以此受几天罚。事实上，两三天以后，这个偶像就被拆毁了，紧接着人们又建立了一个新的偶像，显示为另一个比较顺从的神。因此，这些人的歌也并不具有深刻的宗教性，然而却带有明显宗教气氛的下泛音。他們所唱的歌大多是戈图尔(Gotul)歌曲。马里亚贡德人和穆里亚贡德人的戈图尔是一种年轻一代人的原始俱乐部，是一座长形的草屋，带有木结构的走廊，在草屋前面有一块供作跳舞用的平整夯实的露天场地。草屋里设有几条木制的长凳，屋内即使在白天也是黑暗的。在入口处挂有一面中等大小的桶形鼓，它作为戈图尔神的声音每晚用来召集8至18岁之间的年轻人。从古代印度的某些图象中都可以看到有一面与之相似的、悬空的鼓，以此表示音乐的神化。把鼓挂在入口处的上面或一侧的高处，反映了贡德人至今仍保留有这种象征意义的某些痕迹。

年轻人在戈图尔里唱长串不断重复的歌。唱歌跳舞之后，年轻的小伙子和姑娘就成对地在一起过夜，有的就在草屋里，有的在附近的树林里。配对的规定非常严格而每夜都起变化。我曾得以记下了孔盖拉-戈图尔唱歌跳舞全部程序的旋律。下面的两个谱例就是多次重复的戈图尔歌曲。第一个谱例是一首羯磨歌曲，第二个谱例是一首结婚歌曲，这两首歌都渊源于山地马里亚贡德人的马斯普尔戈图尔：

（谱例一）羯磨歌曲



（谱例二）结婚歌曲



即使不能直接从现今印度种族的现状推断印度早期雅利安人以前的状况，然而正如阿兰·达尼埃卢于1978年借助图片资料汇编得出的结论那样，诸如此类音乐演奏领域中的例子至少对原始社会时期音乐的推论提供了论证。

约在公元前3000纪中期，在印度西北部出现了趋向城市文化发展的新的开端。六十年前由印度和英国的考古学者在印度河谷和旁遮普地区所进行的轰动一时的发掘工作，发现了丰富的资料，人们把这称之为印度河文化。考古研究工作在此期间证明了原来的设想，这一文化的散布区域远远超越了原来的中心地区和如今巴基斯坦的边界，尤其伸展到了东部和东南部。根据我们当前所知的水平，这一文化分布的地区包括有大概在当时属于印度河畔最大城市的摩亨朱达罗和拉维河畔的哈拉帕两座大城市① 以及大批较小的城市和许多农村居民点。上述两座大城市的居民显然有数千人，布局规

① 摩亨朱达罗（又译莫恒卓达罗）和哈拉帕现均在巴基斯坦境内。——译者

模宏伟，有相互直角交叉的街道网和遍及城市各区和堪称为印度河文化杰出成就的用砖砌成的下水道系统。房屋建筑的材料显然已经使用烧制的砖。许多房子可能已是多层建筑，不少住房已有单独分开的厨房，部分设有把水引入地下的排水沟，而且所有的房子都有洗澡间，同厨房的排水沟一样，洗澡间也同下水道相联接。城市布局所表明的巨大建筑群可以被辨认为公共建筑、仓房、劳动场所和集体住宿场所。这些建筑物位于住宅区的外侧或在防御工事的附近。正如海因茨·莫德（1960年在《早期印度》一书中）所指出的，令人注意的事实是，在这两座古印度的城市里“寺庙和宫殿建筑都明显地居于次要位置，如今虽经最大规模的考察研究几乎都难以辨认”。至少有一部分城市居民拥有可观的财富，这里发掘出土的许多小物品证实了当时手工工匠的艺术技能：用珍贵的玉石和贵金属制造的饰物，用雕像为装潢的印章，化妆用具、铜镜和象牙梳子，棋子，塑造成为母神、人和动物的各种陶俑、铜俑和石俑，铜和青铜制成的工具、武器和日常使用的器皿，诸如斧、刀、锯、铲、鱼钩、矛头、箭镞和剑，以及许多薄胎彩绘的陶器和其他物品。

古代印度河流域居民的文字——发掘出土的印章符号——至今仍未作出令人满意的辨认。摩亨朱达罗出土的一枚印章上刻有一个长角的神像，这也许可以被看成是后来的湿婆(天神)——“舞师之主”和滑稽舞蹈的表演者——的前身。（莫德在1960年出版的《早期印度》一书中刊印）有一幅表现庄重慢步舞活动的行列，尊奉着趺坐在树下的神像。很难想象，印度河文化的人在作礼拜和进行祭典仪式时会没有音乐。而在进行礼拜仪式以外，也应该有唱歌、跳舞和使用乐器的

演奏活动。

除其他出土文物之外，在摩亨朱达罗还发现了一个裸体少女的青铜雕像。这是一个娇小、修长的形体，所以肯定不是象征多生育的母神的形象。由于在那时候舞蹈和宗教显然象后来寺庙里的女舞师和印度教的关系一样也有着类似的相互关系，所以可以大致推测，这个少女雕象所塑造的是一位著名的女舞师。另有一例是在哈拉帕发现、并被保存下来的一个（男）舞 师 小 雕 像的残余躯干。此外，还发掘出了若干动物形的或略似球形的用陶土烧制成的哔唧器，估计这类哔唧器都是儿童玩具。在这些哔唧器里面有几颗小石子或用粘土烧制的颗粒，从而使哔唧器发出响声。值得注意的是，还有各种同样也是以陶土烧制成的圆球形的吹奏器和哨子，我们在小亚细亚、中亚、东亚以及非洲和大洋洲也曾遇见过这类东西。在摩亨朱达罗和哈拉帕的发现中还有一些小型女雕像，各具侏儒般的或畸形的形象，这类雕像或在怀中抱有圆形或盆形的物件，或表现为舞蹈或蹦跳的姿势。

我们无从知道大约在公元前1500年前后造成印度河文化衰落的原因何在。有可能是，这个地区的部分地方沙漠化了，严重的干旱带来了灾难；也有可能是传染病夺去了居民的生命。对这一丰富文化神秘消失的最可信的解释为如下论点：这些居民点的财富招引了军事入侵，大批入侵者占领了这一地区，摧毁了城市，杀死了居民。这一设想得到了实物的证实，在摩亨朱达罗的考古发掘中发现了男子、妇女和儿童的骨架，他们有的躺在屋内，有的躺在大街上，都保持着不自然的、紧张的姿势，表明这是突然的横死。然而无论如何表

明了，印度河文化的最后没落经历了2至3个世纪的衰亡期。这一文化的繁盛期可以确定在公元前2300年至公元前1700年左右。

吠陀时期的印度

在公元前2000纪开始从西北侵入印度的属于印欧人的部族——他们自称为雅利安人——显然以白色人种为主。他们虽然懂得耕作(种植大麦)，但主要以养牛为生。他们最初的发祥地尚有争论，有人猜测是在中亚地区。他们约在公元前3000年至2000年间迁出该地，估计是为其大批畜群寻找草地。马匹和战车使他们具有军事优势，征服了他们所经地区的居民。他们大约在公元前1500—1200年间抵达印度，有可能分成好几批。《梨俱吠陀》——他们最古老的文献——中的歌曲提到了雅利安人相互间的战斗，也提到了他们同当地有色居民的战斗，并且还提到了雅利安人把土地占为己有以及他们还没有放弃其半游牧的生活方式。他们一直抵达旁遮普的另一侧，到了恒河流域，才最后定居；当时，他们同该处的蒙达农民有了接触，并且向他们学会了种植水稻。雅利安部族是由国王统治的，他们被称为罗阇，有一大批顾问和担任不同职务的宫廷官员扶助他们。一名由国王选定的祭司长(普罗希太)领导宗教生活，他同时也以预卜者和巫师的身分起着重要作用。在吠陀经中提到的职业，诸如猎人、渔夫、耕田者、驭手、车匠、守门人、厨师、制陶匠、铁匠、杂技演员、乐师和舞师等等，证明业已具备了日益明确的社会分工，而且也已存在专业化了的手工工人。阶级社会的早期形式已从原始

社会的条件中脱胎而出，并且取代了原始形态。但在一些边缘地区，许多部族继续过着原始社会的生活。

与完全不同的其他文化的对峙以及为维护本身的特性和传统所作的努力说明雅利安人致力于使他们自己同当地的土著居民划清界线。他们就这样为自己的苏摩礼拜创造了一套具有特色的仪式，并且还尝试实行社会隔离，他们为此而建立了等级制度。梵文种姓(varṇa)是四个社会集团的集合词，这个词在吠陀初期所含的意义是肤色的本来颜色，从而也就可以了解这一制度的最初含义。把人区分为婆罗门、刹帝利、吠舍和首陀罗。雅利安的名称在上述关系中被用作为前面三个社会集团——婆罗门、刹帝利和吠舍——的集合词，从而表明他们总的地位要比处于最底层的集团——首陀罗——要高。处于这一等级制度之首的是婆罗门，由于他们婆罗门的家世出身、他们的博学、精通吠陀文献和吠陀的祭神仪式，以及由于他们所占的祭司职务而归属于他们的超自然的力量，所以他们深知要确保其显著的社会影响。第二个社会集团由武士贵族(刹帝利)所构成，他们代表了世俗的权力，并担任国家的统治者。建立在下面两个等级贡纳基础上的刹帝利的财富主要是大批畜群。属于第三个等级——吠舍——的则是农民、手工工人和商人，而首陀罗则主要代表了雅利安人来到之前的居民。这一部分人主要从事各种手工劳动，除此之外，也有从事被区分为卑贱的职业和艺术活动的，其中包括了音乐、舞蹈和戏剧。

当在今天回顾这些遥远的事情时，可以了解到，雅利安人曾出于多方面的考虑而屈从于土著居民的文化影响。在吠陀时期已经可以观察到这种现象，在雅利安人的宗教中可以

发现雅利安人以前宗教信仰方面的各种仪式和习惯，尽管已经有了某些改变，但仍有其痕迹可寻。音乐也是如此，它也受到了上述影响，雅利安人以前的歌唱无疑进入了当时雅利安人的音乐仪式之中。本杰明·罗兰(于1968年发表的《巴基斯坦博物馆中的犍陀罗雕塑》中)提到雅利安人时说，他们把自己的哲学思想和社会思想强加给了印度人。而这一时期现有的考古材料则表明了这个地区的物质文化所占的优势，并且显示了雅利安人以前的因素具有强烈的延续性（器皿的形体、器皿上的图案、居民点和生活方式、安葬形式等等）。在后期的吠陀文集中除了雅利安人的祭祀之外，还非常突出地包括有非雅利安人的祭祀形式，例如除了吠陀的述祀——以赞歌和祈祷进行祭祀——之外，还通过神像向神膜拜。

雅利安人把他们自己的宗教带到了印度，这是一种信奉可观数量神祇的宗教。这些神祇的外表的、视觉的形象并无一定之规，完全不同于古希腊或后期印度所塑造的具有性格特征的神祇。尽管这些神祇各记载有人的形态，具备如吃、喝、接受供奉的祭献品或驾驭战车的能力，以及从事雅利安人所喜爱的某一体育活动和军事训练，但是却没有形象的描绘。在许多吠陀的神祇中有两个神占有突出的位置，那就是伐楼拿和因陀罗，这两个神在以后的印度教教义中失掉了他们占有统治地位的意义。伐楼拿显示为无所不知的贤明之主，是维护尘世准则的守护神，主要被归列为诸如苏利耶、娑维德利和密多罗等太阳神之列。但因陀罗比伐楼拿更为普及，他略相等于日耳曼人的雷神。因陀罗驾驭战车四处巡游，随身武装着雷和电，并以此在战斗中有助于自己。在有关因陀罗的传说中总是把他描绘成英雄，其中尤被经常传颂而且变化转

述的是，他如同美索不达米亚的马尔杜克[①]一样杀死了毒龙弗尔特拉。此外受到赞颂崇敬之神有圣火之神阿耆尼和拥有神法同月亮联系的苏摩。其他还有许多神祇则或多或少居于次要地位，如黎明女神乌莎斯，从许多方面看她与罗马的奥罗拉女神相似。有一些最美的吠陀颂歌都是为她而写的(《黎俱吠陀》1—48，1—49)。

根据想象，人们可以通过供奉祭品和以魔法召唤或强迫神祇满足一切希望，在吠陀时期，这种活动发展成为一种排场极大的、涉及生活一切方面的祭献仪式。主持这类复杂宗教仪式的是祭司(婆罗门)，他们以攻研数年之久所获得的知识(吠陀经)和由他们所保守的秘密而为他们的经文和颂歌添加了神秘的效果。由于归属在他们身上的那些超自然的力量，他们享有神一般的威望，并且因此而占有古印度社会的最高等级。吠陀祭献的中心是苏摩酒——一种从植物中提取的饮料，具有令人醉倒和产生幻觉的效果——的榨取和供奉。这些祭典具有豪华排场，所以需要有一大批祭司主持其事，而这就要求大量牲畜和黄金作为酬劳。因此，那些主持者通常都是富有和身居高位的人。但是，苏摩祭献有时也构成国家庆典中的主要活动，例如国王即位仪式，这类活动都以公共福祉为主要内容。除了这种具有挖空心思的苏摩祭献仪式之外，还有由个别祭司或由一家之主可以完成的许多仪式。比较有重要意义的仪式为：通过具有魔法的符咒治疗疾病、祛除魔鬼、施展爱的魔法、消灾延福以及延年益寿等等。其次还涉及日常生活的各种事件，如：结婚、生育、命名、死亡、

① 马尔杜克，为巴比伦神话中的主神，即太阳神。——译者

安葬、耕种等等。

大多数流传下来的宗教礼拜活动都在一定的日子或季节有规律地不断重复举行。供奉的物品有动物、大米或大麦、黄油、牛奶和苏摩酒，后者的配制就已表明是一种宗教活动。有经验的婆罗门以这类供品使被指定享用这些供奉的神祇同人建立依附关系，人可以指望从神祇那里得到回报。祭典以此方式而变成了广大无边的力量。它可以维护尘世的秩序。除了已经提及的各种物品外，进行祭祀还应备有某些器皿：碗碟和匙子、臼和杵、筛子和刮铲以及为榨取苏摩酒所需的磨盘。在祭祀场所的四周要设置地鼓，通过挖地为坑充作加强音响的共鸣装置之用，并在上面蒙以润湿的皮子。此外，吠陀人的祭祀仪式通常还设有三堆火以及作为主要组成部分的供念诵的经文和祭典颂歌。那些诗、咒语、颂歌和歌都是一代接着一代口头流传下来的。在吠陀时期行将结束的印度中古时期，这些诗歌也被书面记载了下来，并且给予解释和评注。按照韦恩·霍华德(于1977年发表的《娑摩吠陀本集中的颂歌》)的说法是："我们对印度宗教遗产的评价还可以提高，不妨设身处地想一想，象《梨俱吠陀》这样一部作品，在1017首颂歌中包括有1万多首诗，在对原文没有根本改变的情况下口头流传了竟达3000年之久。"

就雅利安人的语言而论，可以在日常通用的方言、宗教领域的辅助用语、吠陀语和在吠陀时代行将结束时发展起来的梵语(由sam-skṛta构成，意即为：整齐的、精致的、修饰的)之间进行区分，梵语作为学者的语言和文学语言一直沿用至今，梵语的语法建立在由拜尼尼(公元前4世纪)所确定的规则的基础上，而这些规则又以早期和后期的吠陀语为

基础。

由于我们几乎不掌握吠陀时代的形象资料，所以由吠陀经(吠陀即为：知识)中的颂歌、歌和宗教仪式的祷文编集成的卷帙浩繁的本集(《娑摩吠陀本集》)构成了有关雅利安人宗教和社会状况的主要资料来源，其中即使只有零散的注释，也对雅利安人的音乐、乐器、歌唱和舞蹈提供了重要的资料。最古老的本集是《梨俱吠陀本集》，这是一部供祭祀活动演唱用的诗歌集，它的形成和编辑可以确定在公元前2000纪后期。然后依次产生了《夜柔吠陀本集》、《娑摩吠陀本集》和《阿闼婆吠陀本集》。这四部本集汇集成补充有注释和解说的总集。与吠陀经并列的是梵书。梵书主要包含有理论性的诠注和解说各篇吠陀祷文和吠陀颂歌的作用和功能的仪式规范。就在这些梵书之中，即使表现得还并不明显，我们已经发现了吠陀时代思想的变化。在祭司和婆罗门对祭祀——完美无缺的宗教活动和仪式——起有重要影响的同时，旧有的神祇丧失掉了原来的权力和意义。新的倾向的基础就是祭司所固定持有的信念，即在进行祭祀和演唱颂歌时，最小的错误都会酿成不幸。而这种灾祸只能由祭司消除，他们的智慧和法术是绝对可靠而又可信的。阿兰若书(森林书)是些可供念诵、或许也可供咏唱的歌词，这些歌词押韵非常严格，只有在森林中，在远离人间烟火的僻静之处才能研读，其内容表现出由吠陀本集和梵书趋向奥义书的沉思。奥义书和书中所表达的有关存在本质的思想以及人的内心世界与其周围的外部世界之间的关系开辟了印度的哲学思想。同时，在这些书里第一次表达了灵魂轮回和由于或好或坏的行为而对来世再产生报应的理论，并构成了印度教的神学和伦理学基础。以一定方

法为依据的、具有教科书性质的有关宗教仪式的论文，以及涉及吠陀经文、格律和语言等等问题的论文构成了吠陀文学的总体。

在后期吠陀时期，在祭司之中出现了日益明显的职务分工和专业化。在梨俱吠陀祭祀仪式中的荷特里就是祭司长这一职位的名称。荷特里(hrot或hotar)这个词起源于动词的词根hu或词根hve。hu这个音节与供奉活动或供奉本身有关，而hve则有呼唤或召唤的意思。所以荷特尔就是召唤神祇并对他们供奉祈祷的祭司。在供奉典礼时，他念诵梨俱吠陀的部分祷文。这位祭司长可同三名祭司——有时被称为普罗希太——共同主持祭祀，在他们下面还可以设若干名助手。这个进行召唤和供奉的祭司团体因此而由荷特里祭司，他的三名助手梅特腊-瓦鲁那、阿查-瓦卡和格腊瓦-斯图特以及其他助手婆罗门阿查姆辛、阿耆尼德拉和波特里——可以由讷斯特里(见《梨俱吠陀》)代表——组成。波特里(洁净者)系指在祭献供奉时监督苏摩汁澄净的那些祭司。讷斯特里的任务是，在进行苏摩仪式时把供奉祭祀的女子引向前面，并准备令人发醉的饮料(酒)。

在上千年的过程中，吠陀经的念诵可能会发生变化，这种发生变化的危险在《梨俱吠陀》中要比《娑摩吠陀》少一些。后一个本集系由具有旋律性的颂歌组成，随着时间的推移，这些颂歌受到了各地形形色色演唱的影响，而前者则基于受到语言的制约而在念诵时很少发生变化。但是，由于音调规律中的各种矛盾，也可能使语音同样产生各种变化，而且也可能在念诵的进行过程中产生音调的不一致。

《梨俱吠陀》的语音起伏于三个音之中，旋律线可以由当

中的音围绕一个全音或半音上下波动，有时也可以围绕一个小三度来回摆动。中间的音称作为乌达塔(udatta，意即提高的音)，就旋律意义而言，这个音并未提高，而仅仅被称为“提高的”，因为它出现得极为频繁。所以，提高这个概念所涉及的是一个充当为朗诵音的音。在乌达塔下面的是阿努达塔(anudatta，意即“不提高的”音)。乌达塔和阿努达塔之间的音程在通常情况下是一个全音。这两个音再现为说话语言的散文音调，如我们今天所能听到的，这种以口头流传的旋律音调并不始终是协调一致的。第三个音是斯瓦里塔(svarita，动听的音)。一般都认为，斯瓦里塔居于乌达塔之上。这两个音之间的音程可以是一个全音，但经常是一个半音，尤其当念诵者上了年纪、并在念诵时超过乌达塔的全音音程而给念诵者带来各种困难的时候，更为如此。我多次有机会在西藏观察到了相似的情况；歌手以超过朗诵音的全音为开始，但很快就滑进了半音音程。

我们可以在这里提一下最近两个世纪内才得以做到的为《梨俱吠陀》的念诵记谱，对《娑摩吠陀》的记谱体系则将在下面再谈。很可能在几个世纪以来就存在一种识破了秘诀的《梨俱吠陀》的记谱法，而且完全有可能起源于一种简单的、由一个低音、中音和高音组成的体系。如同我们今天所知悉的情况一样，《梨俱吠陀》的记谱体系通常只使用两个记号：阿努达塔是以一道短的水平线标明在歌词音节的下面，而斯瓦里塔则是以一道小的垂直线标明在音节的上方。乌达塔不标记号。

也许任何其他文化都不像印度那样如此严格地重视发音的精确性和宗教祷文音乐表演方式的精确性，尽管如此，我

们仍不得不认为，两者在数百年的过程中都经历了某些变化。《梨俱吠陀》限制在三个音以上的旋律线的起伏取决于歌词。在演唱《梨俱吠陀》颂歌时，重要之点是对歌词音节的精确念诵，在作精确念诵时，以正确的音调直接引起旋律的起伏。我们在早期佛教的念经中也发现有对念诵精确性的相同追求，在日本的声明(shōmyō)中表现得尤为明显。随着佛教在日本的传播，印度的祭司和学者纷纷前往岛国日本，他们当会向和尚传授梵语经文的准确发音以及检查经文诵唱的情况。正如业经证实的那样，这种信念——在念诵神圣的经文时最小的错误都会带来灾祸，甚至能使宇宙运行产生不利影响——传播甚广，不仅在印度，而且在整个远东都是如此。这种坚持要完全无误地再现的做法后来在许多印度的拉格(raga)中找到了音乐方面的反应，人们认为拉格具有神秘的性质，并且与为此而规定的时间或日期联系在一起。

主要根据具有约束性的论述撰写的吠陀经文只有在掌握神秘规律的情况下才能正确念诵，也只有这样，才能有所理解。在吠陀颂歌的歌词中一再提到了各种不同节拍（例如：加亚特里、贾加蒂、特里斯图布、乌斯尼等等）的关系，这些节拍不仅表明了韵律的特性，而且也表明了一定的歌。在《梨俱吠陀》中提到："……这些人都是不朽的，他们知道，加亚特里(节拍)建立在加亚特里(旋律)的基础上……"吠陀经的格律完全是按照其诗行的音节数来确定的。格律的计数主要以24音节的格律为开始，并每次提高四个音节。

在吠陀时代行将结束时产生的奥义书中的那些在当时就属于从古代流传下来的经文，被人以哲学的和奥秘难测的方式进行了解释，并以此构成了古典印度教的基础。在奥义书的

某些段落中，人们把敬神时念诵的曲调和节拍看成是一回事。在由3×8音节构成的加亚特里节拍中的加亚特里旋律与印度当时主要神祇之一阿耆尼相适应；而在由4×12音节构成的贾加蒂节拍中的贾加蒂旋律则与原来的风神摩鲁多相适应，然后是普通的神祇以及其他等等。例如，在门多耶婆罗门奥义书中可以发现这种相等的情况。尽管在旋律(samans)和其他音响形式以及神祇、滑稽角色、行星、自然现象、时辰、人、兽和颜色等等之间都具有此类相似性，这里所涉及的则是音乐和宏观世界或微观世界(人类社会)之间的相似性。

吠陀经可以按照某些存在的规律被表现为不同的旋律。此类表演不同于那些随着时间推移在某种程度上可以说是历尽沧桑而流行的表演。除了前者之外，任何歌唱曲调都经历了歌词的变化，这种变化由于不同的音节重音、语词的区分和歌词的变异而对旋律线产生影响。前者和被称为萨姆希塔-帕塔(samhitā-pātha)的“直线的”歌唱曲调是一种口头流传的歌词，在流传的过程中根据语音的规律，为避免语词在首音节和尾音节中元音重复，以及在其他更多的情况下语词本身的孤立形式，于是就被再现为发生了变化的形态。此外还有帕达-帕塔(pada-pātha)，在这种形式中，个别语词由于其在本集中出现的各种语音的结合状况而使之可以分开和加以分隔。那些神圣的词就按这种方式表现为不同的状态，因此，这些词都牢牢铭记在表演者的脑海中，并且由于这些词都被认为具有法力，所以尤其可以被用于行使法力和被解说为神奇无边。这些不同曲调的名称是克拉马(krama)、贾塔(jaṭā)、加纳(ghana)，比较少见的还有马拉(mālā)、西卡

(śikhā)、雷卡(rekha)、达瓦拉(dhavala)、登达(daṇda)和拉塔(ratha)。所有这些曲调使用的歌词音节和语词都具有极不相同的组合和换位形态。就象业已指出的那样，通过上述以音节所作的神秘游戏(vikṛti，意即变化和变体)而对表演的旋律线产生影响。

在吠陀经的念诵和咏唱中，变化音(vikṛti)的运用原理相对地说是比较容易的。由于对歌词音节的不同处理，音节的数量经常明显增加，因此，念诵的速度也就加快，于是那些不含任何意义而相互排列的音节就一个紧接着一个地被念诵出来。这类排列次序在音乐表现中是短促的，通常是三个音的，而且经常重复，或是改变动机。在此类动机中，任何一个音都有一个音节。

《娑摩吠陀本集》，即颂歌吠陀，除少数例外，均由来源于《梨俱吠陀本集》的颂歌组成。但是，梨俱吠陀的诗在娑摩吠陀中有一部分起了变化，具有不一致的异文。按照特奥多尔·奥夫雷希特的看法，这类异文的产生不外乎有三种情况：任意改动、故意改动或偶然意外的改动，为了装饰音乐，语词有所变动，这种情况也是到处会发生的。娑摩吠陀的重要方面是旋律，而其目的即在于讲授旋律。娑摩(saman)这个词原来的意义就是“歌唱曲调”或“旋律”。按我们的说法，一节歌是按某一段旋律歌唱的，而印度人则颠倒过来说，这一段或那一段旋律(saman)是“按某一节歌”唱诵的。《娑摩吠陀本集》，这部与礼拜仪式相结合的早期吠陀时代颂歌的浩翰巨集可能最晚是在公元前1000纪的前半期按宗教法规确定的，并在自此以后口头相传，它在音乐史中占有无与伦比的位置，它保存了堪称为世界最古老的旋律。按照阿诺尔德·巴克在

《印度音乐》(1957年)中的说法，《娑摩吠陀本集》是"一种具有生命力的音乐体系形成的典范"。

娑摩吠陀的颂歌是在进行苏摩酒的奉献时表演的，并且将颂歌呈献给不同的神祇。娑摩吠陀的祭司歌手是乌德加特里(udgatṛ)及其十六名助手。在这些助手之中有：普腊蒂哈尔特里(pratihartr)、演唱引子的普腊斯托特里(prastotṛ)、在仪式进行过程中把供奉祭祀的女子引往前面的内斯特里(neṣṭṛ)以及负责澄清苏摩酒的波特里(potṛ)。

吠陀颂歌通常分成五个或七个部分演唱。在唱诵时，普腊斯托特里以深沉的低音哼唱出神圣的音节"嗡"，从而开始了引子。紧接普腊斯托特里之后唱诵的是乌德加特里，他负责唱诵颂歌的主要部分，然后联接上被称作为普拉蒂哈拉(pratihāra)的章节，这个部分由乌德加特里和普腊蒂哈尔特里共同唱诵。下面的段落(乌帕德拉瓦upadrava)则为重复普拉蒂哈拉的结尾，人们在唱诵时经常改变歌词的音节。结尾部分(尼德哈纳nidhana)系由三名主祭司(乌德加特里、普腊斯托特里和普腊蒂哈尔特里)齐唱表演。结尾部分的结束音又复落在"嗡"这个音节上。

埃尔温·费尔贝尔在《吠陀时代和古代的印度音乐》(1912年)中对供奉祭献旋律(saman)的演奏描述如下："一、胡姆卡拉，即由全体祭司(在一整套供奉祭献活动中有16名歌手或3名歌手，或按规定)唱诵音节'嗡'；二、普拉斯塔瓦，即由普腊斯托特里唱诵引子，其音域被限制在两个至三个音；三、乌德吉塔，即为由乌德加特里唱诵的主部主题；四、普拉蒂哈拉，由普腊蒂哈尔特里唱诵第一首应答颂歌；五、乌帕德拉瓦，由乌德加特里唱诵第二首应答颂歌；六、尼德哈纳，

由普腊斯托特里、乌德加特里和普腊蒂哈尔特里一起唱诵结尾合唱；最后，七、普拉纳瓦，唱音节‘嗡’……颂歌由许多歌手以最低沉的声调哼唱‘呼’这一音节进行伴唱……”费尔贝尔的结束语指出了颂歌的低音伴唱，这种作为印度音乐特征的伴唱显然早在印度器乐演奏的最初时期就发挥过作用。与吠陀颂歌相联系，流传下来的还有一种用手势指挥的形式。例如，韦恩·霍华德在《娑摩吠陀颂歌》(1977年)中就曾提到这方面的情况，并附有照片。

下面的谱例表明了第一首娑摩吠陀颂歌开始两行的结构。上行显示为1，1，1；下行显示为1，1，2。

Prastava Udgitha

O- - gna- - i a ya- - hi.. vo- i- to-

A gna a ya- hi vi- ta ya- i gr- na- no ha- vya-

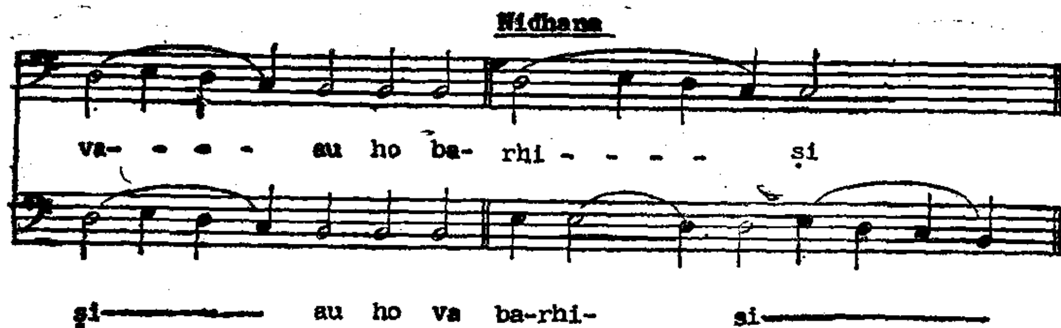
ya- i gr- na- no ha-vya- da- to ya- - i to- ya- - i

da- to- - - ya- - i

Pratihara Upadrava

na- - i ho- - ta sa - - - - tsa - - - -

ni ho- ta sa- tsi- ba- rha- - - i si ba- rha- i



（伯内尔，阿尔塞耶布梵书，根据福克斯·斯特兰韦斯《印度斯坦音乐》，1914年牛津版，第254页）

由于极大部分《娑摩吠陀本集》中的歌词（尽管有所改动和倒置）都来源于《梨俱吠陀本集》，所以这些歌词在较为古老的本集中大多都能找到。但在音乐方面，娑摩吠陀的旋律线同梨俱吠陀的旋律线有着本质区别。根据阿诺尔德·巴克在《印度音乐》(1957年)中的阐述，梨俱吠陀的念诵很可能就是“旋律发展的核心所在，但是与语音价值和语言价值相比较，音乐方面的价值要少一些”。娑摩吠陀的念诵则相反有较大自由的起伏，并且也有较大的音域活动范围。可以听到娑摩吠陀的颂歌有四个音、五个音或更多不同的音，与梨俱吠陀的表演方式相比较，在这些不同的音之间的音程有助于减少呆板的形象。

除《娑摩吠陀本集》之外，还有所谓的加纳(Gānà)，意即颂歌集，按此教授唱诵娑摩的曲调。首先，诗歌在加纳中保持着其原来的旋律形态，而歌词则显示出几经变动，单个的音节被割裂延长，自由地重复，插入无意义的音节，把语词改变得面目全非。

有四种这样的乐谱集：一、格拉马盖耶加纳(Grāmage-agāna)颂歌集，是供在村子里唱的；二、阿兰若加纳(Ara-

ṇ yagāna)颂歌集，是供在森林里唱的；三、乌哈加纳(Ūha-gāna)；四、乌耶加纳(Ūhyagāna)。当前两本颂歌集被合编成为《颂歌前集》时，后两本就被称为《颂歌续集》。

记在娑摩吠陀颂歌上的记谱符号大多数是由字母、或者更确切地说是由音节所构成，是由数字和少量其他某些符号所构成，这些符号有的标在歌词的音节之间，有的标在音节之上。梨俱吠陀的记谱法比较易懂，娑摩吠陀的记谱法则有各种各样的问题，正如一眼所能看出的那样，后者并不那么统一。出现这种情况的一个原因就在于许多学派都是口头相传的，这些流派在数百年的进程中发展形成了种种区别。例如有人这样说，南印度的婆罗门比较严格地维护了吠陀的传统，并且比北印度的婆罗门更为严格地防止革新。第二个原因是手抄记录中的差异。存在有南印度的拼写法和北印度的拼写法，一种风格影响另一种风格，几乎每一位书写者和誊抄者都有其本人确定的音乐细节的独特形式。
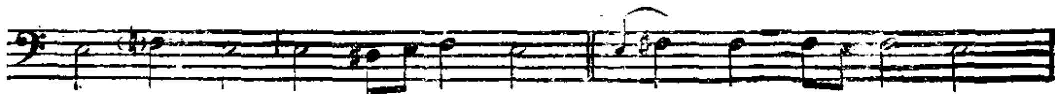
尽管在记谱和表演时有某些区别，娑摩吠陀演出的实践体系则是严谨的，布局宏伟，而且极为复杂。由于我们在本文既无篇幅又无机会对此作更为深入的探讨，读者或许可以从书目索引所列的专著中去寻求答案。从梨俱吠陀到娑摩吠陀以至加纳的关系在于：梨俱吠陀包含了按历史顺序带有重音符号的歌词，而娑摩吠陀除了选编和重新编排程序之外，总的说来，同一诗句都按同样的拼写法拼写，但自此以后即以数字代替了重音符号，亦即标明了记谱符号。在加纳之中，词和歌才有了出现在供奉祭献实践中的形式。

《夜柔吠陀本集》(又名《祭祀明论本集》；"夜柔"有祭祀奉献的意思)，这是一部包含了以诗和散文表达祭祀奉献仪式和

形式的书。在印度，《夜柔吠陀本集》通常是在《梨俱吠陀本集》之后属于第二位的被引用的典籍，凡是在涉及更为古老的神圣宗教知识的著作中。首先总要提到“三明”(Tragī vidyā)，按顺序依次为：梨俱吠陀、夜柔吠陀和娑摩吠陀。在三明之后才是阿闼婆吠陀。后者也经常被略过不提，因为它不象其他三种吠陀那样同吠陀教的苏摩仪式有密切的关系，而且它还含有许有起源于早期雅利安环境中的咒语和思想。

《夜柔吠陀本集》中的许多段落表明，这一本集不象《梨俱吠陀本集》那样古老。我们在夜柔吠陀中发现有涉及在梨俱吠陀产生时期尚不存在的业已相当发展的等级以及各种艺术、手工业和职业。夜柔吠陀在早期就已分成两个集子，一个较早的集子和一个较晚的集子，这两个集子通常被称作为黑夜柔吠陀和白夜柔吠陀。白夜柔吠陀所含的经文比黑夜柔吠陀为多。许多诸如此类的诗句又复来源于梨俱吠陀，有些也出自阿闼婆吠陀。总的说来，夜柔吠陀的演唱方式相当于梨俱吠陀的演唱方式。现在可以确定，白夜柔吠陀在印度北方更受欢迎，而黑夜柔吠陀则在南方获得流行。

《阿闼婆吠陀本集》的形成时间有可能稍晚于《夜柔吠陀本集》，它的颂歌大部分出自梨俱吠陀，另外还有诗歌和散文形式的祷词、符咒和咒语。如下面的谱例所示，这些经文的念诵通常起伏于狭窄的旋律范围之中，这使人回想起梨俱吠陀的演唱：



旋律线中的调性波动似乎象语言的规律一样，并不受其

他规律的约束。阿闼婆吠陀的演唱今天通常被说成是散文朗诵，也许就是上面所说的原因。

如果我们不考虑神圣的吠陀经文、朗诵和颂歌的所谓准确流传与认真保存而仍注意到了这些作品的古老年代及其在若干世纪的过程中不可避免的变动和变迁；如果我们意识到了，不同的吠陀学派根据他们本身的、今天往往不太清楚的传统而坚持其旋律和记谱法；如果我们考虑到了，当代的吠陀歌手总是过分地带有猜忌心理而保住他们有关演唱、旋律和节奏等知识的秘密，或者，他们对欧洲的研究人员总是敷衍了事地演唱颂歌，尤其是那些至今仍被认为具有法力的颂歌以及那些他们若将之透露给不应泄漏的外人就意味着是亵渎神明的颂歌；如果我们考虑到了这一切，那么我们至少就可以对这一伟大的艺术具有大致的印象，阿诺尔德·巴克在1957年写道："一种具有巨大影响的历史文献在概念中消失了。没有实践，这些经文都是艰涩难懂的。经文都只是为行家写的，所涉及的事物都是见习修士日常熟悉的习惯，而当代的研究人员对此却一无所知。没有音乐，这些经文就成了僵死的。"

大约在公元前1000纪的中期或后期，亦即当中国出现孔子和老子、以色列出现圣经的伟大先知、希腊出现第一批著名思想家的时候，印度的吠陀时代趋向结束。

后期吠陀时代的印度

吠陀时代的逐渐消失以及佛教、耆那教和印度教三大宗教的兴起远没有象开始了将近1000年之久的吠陀时代的雅利

安人在西北部急风暴雨式的入侵那样具有戏剧性和出人意料。从许多方面看，三大宗教的兴起几乎是在不知不觉中开始的，而且只是逐渐掩盖住了古老的传统，时而又与传统相结合，后期吠陀时代的种种现象就这样地呈现于世，它的历史显得杂乱，它的年代记载也往往是靠不住的。

约以公元前1000纪中期为开始的那个时代的根本标志是佛教的兴起和国家的形成。在这个总的历史时期里，从艺术史的角度看，完成了从远古印度到古代印度的过渡，这是一个社会变革的时期。在此同时，在国家政治体制的不同阶段形成了行政管理部门、君主制度、贵族统治制度，甚至还有共和政体。在上述各种政治体制之中出现了释迦、科利耶和末罗等各个统治区域，同时还有瓦吉、雅达瓦和其他各个部族，在一定程度上起着"国家联盟"的功能。除了上述这些"贵族统治制度"(在这些部族中由贵族行使权力，其余则保存着氏族民主制度的机构)之外，也存在在梵文文献中偶尔提到的君主制度，例如迦尸(伐拉纳西及周围地区)、拘萨罗（伐拉纳西以东地区)和摩揭陀(比哈尔以南)。这些新形成的城市部分作为国王的都城，如王舍城和娑婆蒂；部分作为地处交通要道或商路等有利条件的贸易中心，如乌贾因(或译邬阇衍那）和迦尸；两者都成了繁荣的艺术中心和学术中心。这一在物质生产领域急剧发展的时期（约在公元前500年，铁已开始成为印度制造工具和器具的基本金属），同时也是社会关系发生巨大变革的时期。此时，在精神思想方面也发生了根本变化。在恒河流域的一些君主国由于接受早期雅利安人的宗教信仰而在后期吠陀宗教观念的基础上逐渐建立了一个新的宗教。它虽然承认吠陀经是神圣的经典，但却有新的

内容和礼拜形式，这就是印度教。吠陀的神祇逐渐被后来的大神——梵天、毗湿奴和湿婆——所排挤，其中毗湿奴和湿婆两个大神有其独特的、部分也是相互独立的祭祀仪式。以业已在奥义书中阐释的轮回和业(羯磨)而进入来生的理论为基础，婆罗门发展了一种道德学说，其中心概念就是“法”(dharma)，即合乎宗教法度和普遍道德礼仪的标准，遵守法就预示了更好的再生。由于这种对四个等级中的每一个等级都各不相同而且规定了不容更改的行为准则或界限的法，每一个人都在森严的等级制度的社会结构中被安排有一个固定的位置，任何人都无法突破这个位置，而婆罗门占有最高的地位。早在公元前6至5世纪就有许多宗教流派反对婆罗门这种正统的教义，这些流派经常在城市阶层中获得支持。这些宗教流派中最著名的是佛教和耆那教，这两个宗教均以其创始人乔答摩·佛陀①和筏驮摩那·摩诃毗罗·耆那②的姓氏命名。两者都探索当时的一个中心问题，即从轮回中求取解脱。他们不同意吠陀经的权威性，并且对其取得解脱的认识提出了异议，就这方面而言，他们的教义是反婆罗门的。更确切地说，他们传播的教义是，每一个人不论其自身所属的等级如何，均可通过本人的努力达到解脱。约在公元前200年前后，佛教和耆那教在印度取得了巨大影响。公元8世纪以后，佛教在印度受到大规模排挤，然而在远离(印度)国境之外的东方、北方和南方却受到了巨大尊重，并拥有难以计数的信徒。在今日的印度，佛教只在少数地区不甚显眼地继续流传。耆那教没有经历这样的衰落过程，但它在印度国外

① 乔答摩亦译作瞿昙，即释迦牟尼的姓氏，意为大悟者。——译者

② 摩诃毗罗意为大雄，胜利者。——译者

并不流传。它目前在印度约有150万信徒，主要是在商人和工业家中间。上述三个宗教产生了丰富的文学作品，而且还有许多造型艺术的作品，有雕塑的形式，后来还有绘画的形式。围绕佛陀这个人物编造的各种传说和故事是佛教文学的重要支柱。共有500多则此类形形色色含有教益的故事。大多数采取了民间故事的形式。这些故事传播介绍佛教的伦理，并且以各种不同的形式论证佛陀的教义。《本生经》——佛陀早期生涯的故事——某些段落描绘了许多音乐表演场面。我们在耆那文学中发现了涉及大雄的传说。如同佛教和耆那教的故事文学一样，在印度教的文学遗产中有两部史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，对音乐史同样很有价值。《摩诃婆罗多》约有荷马的史诗《伊利亚特》7倍之长，它连同著名的《薄迦梵歌》(《庄严之歌》)和讲述国王罗摩的历史、被印度人看成为第一部艺术诗的《罗摩衍那》，含有许多发源于印度远古的传说和英雄故事。这些史诗的现代形式与吠陀的颂歌和梵书相比较，起源于较晚的时代。几乎如同所有的文学遗产一样，这两部史诗也没有精确的产生年代。《摩诃婆罗多》成为当今的形式，其编纂时间不会早于公元前4世纪，也不会晚于公元4世纪；《罗摩衍那》则应是在公元前4或3世纪由一位伟大的艺术诗人蚁蛭利用古代著作编纂而成的。这两部作品的语言状况(即所谓的史诗梵语)表明是处于相近的时代。

不可能在少量有限的篇幅中对后期吠陀时代以至笈多时期分支极广的印度历史详加介绍。我们在本文中仅能满足于引述某些主要的历史事件。

在公元前6世纪，印度西北部地区同在当时构成阿契美尼德帝国一部分的波斯有着密切联系。约在公元前530年，古

波斯阿契美尼德帝国的创始人居鲁士二世横越兴都库什山脉，并强迫居住在印度河下游的健陀罗和其他部族向他纳贡。

赫罗多特在公元前5世纪描叙健陀罗是阿契美尼德帝国的第20个省，也是帝国最富庶的地区。健陀罗的首都是塔克西拉①，印度和波斯的艺术和学术在该地融合成为一体。尽管正统的婆罗门力图阻碍接受任何波斯因素的影响，但依然可在造型艺术的装饰方面、在学术和行政管理方面，尤其是在建筑廊柱和钱币的铭文中观察到波斯因素的影响。当亚历山大大帝在公元前326年占领了阿契美尼德帝国负有纳贡义务的印度北部各省时，阿契美尼德的影响就明显减弱了。以今天的观点看，这次占领对印度的历史或政治均无持久的影响。上述事件仅在艺术方面，尤其在雕塑中，以及偶而在带有强烈幻想的希腊历史文献的报导中起了影响。公元前323年亚历山大死后，希腊任命的印度总督在许多方面丧失了他们的权力和影响，其中极大部分都离开印度回返西方。随之形成的混乱和政治上的真空使得旃陀罗笈多(月护孔雀)有可能把印度东北部摩提陀国强大的难陀王朝推翻。他经过多次尝试之后还成功地在公元前303年打败了希腊人塞琉哥·尼喀托尔，从而使印度河对岸的一些省份也归属于孔雀王朝。旃陀罗笈多(月护孔雀)就这样在公元前3世纪之初统治了一个包括印度河和恒河平原以及西北部山区的巨大国家。这个时期正是佛教和耆那教的全盛时期。耆那教的信徒强调，旃陀罗笈多(月护孔雀)在其晚年改奉耆那教，说他在公元前297年

---

① 塔克西拉，现属巴基斯坦。——译者

为了逊位给他儿子的缘故，他成了苦行者。

宾头沙罗的儿子就是伟大的阿育王（也称毗耶达西）。他信奉佛教，在执政期间掌握大权并负有声望。阿育王死于公元前232年，孔雀王国在他死后开始崩溃。约在公元前180年，巽伽篡夺了在最后数百年内已将其政权压缩到摩揭陀的孔雀王国残余部分的统治权。巽伽王朝之后为甘华王朝，后者的统治到公元28年为止。

之后重新是一个战乱不息的时期，是这个王朝兴起、那个王朝覆灭的时期。印度北部的某些地区在短时期内成了大夏帝国和安息帝国的部分。在世纪更迭交替之际，从北方迁入的一些民族占领了这片土地，其中有被印度人称作的塞种人。塞种人之后则是今天被看成是贵霜帝国创始者的月氏人。他们在丘就却·伽德费塞斯的率领下占领了喀布尔和迦湿弥罗(即克什米尔)，打败了最后一个希腊国王赫尔梅奥斯，并将塞种人驱向南方。丘就却在公元1世纪亡故。他的儿子阎膏珍接位。在贵霜王朝第三代国王迦腻色伽的统治下，贵霜帝国趋于全盛时期。它的版图遍及今天阿富汗的广大部分、巴基斯坦北部、克什米尔和印度西北部地区而直至恒河流域，大约抵达鹿野苑和伐拉纳西一带。在首都布路沙布罗附近，距现今的白沙瓦不远，有一座名叫马土腊① 的城市，它具有特殊的重要性。这一国家分裂、权力分散的时期，亦即从孔雀王朝巨大王国的崩溃一直延续到政权重新集中到笈多王朝的统治者手中的这一时期，同时也是发生巨大变革的时期。在这个时期里，出现了职业的社会等级，印度进入了世界贸

① 马土腊，或译为摩头罗。——译者

易的圈子，城市繁荣，佛教和耆那教的寺院香火旺盛，与窣堵波和石窟庙宇不断增长的宗教礼拜造像和装饰性造像的需要有关而促使造型艺术得到了发展，为文学的目的而使用文字，艺术诗也得到了发展，并产生了戏剧。

从公元前2世纪起，在印度中部地区发展形成了独立的政权中心。在羯陵伽国王和萨塔瓦哈纳的统治者的治理下，在德干高原形成了巨大的王国。这个与孔雀王朝同时执政、约在公元前200年逐渐掌握了权力的萨塔瓦哈纳王朝，根据其出身也被称为安度罗王朝。幅员辽阔的萨塔瓦哈纳王国有过许多贡献，它开辟了为数甚多的南北之间和东西之间的商路。

南印度接受北印度阶级社会的婆罗门文化的影响要比印度其他地区为晚，在阿育王的碑文中提到了南方的王国，其中主要提到了泰米尔。南方的早期记载(桑格姆文献)，如同吠陀经一样具有神话性，但没有宗教的基础，这些记载记述了发生在泰米尔首府马杜拉的传奇性故事，共有三集。据传，第一集受到了神祇的阻拦，在这种情况下，它所收集的诗和歌全部散失无存；第二个集子产生了最早的泰米尔语法；在第三个集子里编集或收集了2000多首诗和歌，分录成八大卷。这一报道涉及到所谓的桑伽马学院，这是诗人和歌手在国王的庇护下从事创作、搜集现成作品和进行表演的地方。南方的三个王国——哲罗、朱罗和潘地亚——相互之间长期处于战争状态，这三个王国的某几位国王在古老的颂歌和报道中被称颂为英雄。在这些统治者当中的某几位（例如朱罗人的那兰吉利王），他们施行对国王表示崇敬以及与国王的身分相适应的吠陀人的献马祭祀仪式。除了当地的礼拜仪式之外，

吠陀的宗教仪式被使用于对国王和主生殖的神衹的崇敬，尤其是当祭祀者是一位国王的时候。在公元前3世纪之时，南印度的这三个王朝宣告结束，代之出现的是帕那瓦王朝的巨大国家。

经过数百年政治权力的分散之后，公元4世纪在笈多王朝的统治下形成了一个把北印度和中印度统一成为广大一片的巨大帝国。真正的笈多时代——人们由于其在经济、科学和艺术领域值得钦佩的成就而称之为"黄金时代"——开始于旃陀罗笈多一世的执政。他的执政构成了新纪元的起点。按照我们的纪年推算，新纪元开始于公元320年2月26日。在许多科学领域，主要是在医学、天文学和数学方面，取得了巨大进展。在造型艺术中显示了古典风格的特征。在这个时代产生了著名的诗作，堪称为印度最著名的戏剧家、诗人的迦梨陀娑就生活在这个时代。随着笈多帝国的覆灭，这一时间被确定为阐述古印度音乐文化时间上的最后界线。

建筑和造型艺术

研究古印度音乐文化的极大部分图象资料均源自窣堵波，因此对古代印度的佛教礼拜建筑作一介绍，也许是合适的。

窣堵波之所以存在应归功于远古的习俗，即在墓地和圣地建立或大或小的草屋。随着佛教的兴盛，窣堵波发展成为庄严的半球形的建筑物，用以保存佛陀和其他圣者的遗骨。据说阿育王在公元前3世纪发掘了佛陀的骨灰，并将之分给国内虔诚的佛教信徒，由此促成了在印度各地建造窣堵波的

原因。

大型窣堵波的中心辟有一间小室，并以贵重的容器盛装遗骨。这间小室的墙由未经烧制的土坯砌成，而构成窣堵波圆穹形外壁的却是经过烧制的砖。建筑物表面涂有一层厚泥灰，顶端有一伞形冠顶。窣堵波的周围有一环形走道，佛陀的信徒就在走道上环行朝拜以表虔诚。围绕这种供列队行进的通道的原来是一道木栅栏，后来改为石栏杆，栏杆朝向四个方位，并由具有丰富装饰的柱子和横梁以及颇为庄严的拱形门洞所隔开。

最著名的窣堵波是拜鲁特、桑奇和阿姆拉瓦蒂的窣堵波。前两座建于公元前2至1世纪，阿姆拉瓦蒂的要稍晚若干世纪。这些窣堵波中的任何一座都代表了印度佛教艺术的发展阶段。桑奇的窣堵波建于时代的转折点，建筑明显扩大了，它的拱形门具有规模宏大的点缀和众多的造像装饰。拜鲁特的窣堵波有许多部分比桑奇的要古老，它具有我们所熟悉的公元前2世纪中叶的形式，今天几乎已经荡然无存。砖块和部分石雕装饰物已在19世纪以前的一段时间里被周围的居民利用作为各种建筑的材料，许多原来的材料就因此而散失殆尽。某些残存部分现在分别保存在加尔各答的印度博物馆、伦敦的不列颠博物馆和其他陈列馆。

阿姆拉瓦蒂的窣堵波从艺术角度看具有极高的价值，它的建筑材料使我们尤感兴趣，它的建成时代在公元2世纪。虽然佛教从公元1世纪中叶起已在印度日益丧失其影响，但正如1182年、1234和1344年的碑文所示，窣堵波在若干世纪内仍被妥善保存。但在14世纪以后开始出现了忽视的现象，而在1796年以后，当附近的一名官员决定定居在该处，其他人也

纷纷效尤，许多珍贵的石板、石柱和其他材料就被充作为居民住宅的建筑材料了。通过19世纪的发掘工作使得某些古代珍贵文物得以移至安全之处。如今，这些文物分别保存在马德拉斯的地方博物馆和伦敦的不列颠博物馆。关于阿姆拉瓦蒂艺术的年代意见各异，而按我们的看法，这并无太大意义。

另一座阿姆拉瓦蒂繁盛时期的窣堵波是基斯特纳河畔纳加尔朱纳康达的窣堵波。该处浮雕的一部分形成于公元4世纪。这座窣堵波是以印度的伟大哲学家、佛教的创始人那伽阿周陀那① 的名字命名的，他是迦腻色伽王时期(约78—144年)的人。纳加尔朱纳康达在当时拥有规模宏大的寺院，房舍鳞次栉比，例如其中有供集会用的大殿、一所讲经堂、一座庵堂等等。纳加尔朱纳康达(纳加尔朱纳山)的发掘工作尚未结束。

除了难以计数的自然形成的或在山崖上开凿的石窟庙宇——例如巴拉巴尔石窟和纳加尔朱纳山——之外，应特别提到孟买附近建于公元1世纪的卡尔莱石窟的大殿。如同窣堵波一样，这类石窟中的某些洞窟保存有对古印度音乐文化研究具有重要意义的雕刻。与此相比较，在贵霜王朝时代兴起的犍陀罗艺术则在佛教题材的造像中明显显示出希腊的影响，而且也显示出伊朗和中亚地区的影响。在印度北部最著名的艺术中心马土腊，从公元前1世纪起所形成的许多浮雕和雕塑，其中部分受到了耆那教的影响。马土腊造型艺术的典型风格是采用红色的岩石，石中含有浅色的圆点和条纹，

---

① 那伽阿周陀那，亦译为龙树。——译者

其中有一小部分涂上了红色。在印度全国各地发现的这类代表印度早期艺术的石刻浮雕表明，印度当时除了上面所提到的窣堵波和石窟庙宇之外，还有许多各具艺术装饰的礼拜场所，现在除了诸如此类的遗迹之外，均已荡然无存。

在窣堵波周围石栏杆上的造像，除了单独的形象之外，还包括有众多成组的或群体的场面，有许多从事各种活动的人，还有雕刻得非常引人入胜的各种事物、器具、武器、车马和城市或宫殿的屋宇背景，有时也雕刻有乐师、舞师和乐器。尽管这些图象并不是完全没有问题，而且雕刻家还从其他方面取得创作的灵感，这些被雕刻塑造的图象所涉及的大都仍是《本生经》的事迹。《本生经》都是民间故事，与我们(西方)的传奇故事相仿佛，此类流传的故事有成百个之多。这些故事传颂了佛陀的早年经历，在那时候，他还作为菩提萨埵(即菩萨)处于最后化身获得大彻大悟的过程之中。此外，还涉及许多远古的为巴利语佛典① 所记载的是与佛教的思想感情相适应的传说。《本生经》中每一个故事的表达形式都有相似之处，全都把佛陀作为叙述的中心。在巴鲁特的浮雕中主要都是佛陀早年生活事迹的造像，其内容同《本生经》中所叙述的一样，这些浮雕的意义由于附有石刻碑文而使人易于理解。与之相对照，桑奇的浮雕主要描绘佛陀本身的生活——他出走之后的生活和经过七年孤独冥思终于在菩提迦耶的无花果树下悟道的生活——以及佛教开创阶段的事件。在这些早期的浮雕中，佛陀还没有被再现为人的形象，而只是象征性的标志，例如他在其下悟道的圣树、空的王冠、足迹、佛

---

① 巴利语为佛教上座部的宗教语言。巴利语佛典即《三藏》。——译者

法之轮和窣堵波的图象。在稍后时期的浮雕中方始出现了佛陀的形象——东亚造型艺术的主要题材。

其他两大宗教——耆那教和印度教——的庙宇建筑在公元前后这段时期也经历了高度发展。印度教的艺术家们为浮雕所创造的内容主要取材于《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》两部史诗；而耆那教礼拜场所表现的题材则多选自耆那教的传说，并将之充当示范。表现佛教传说的雕塑家们的惯例也在嗣后数百年的绘画中留有痕迹，例如在阿旃陀规模宏伟的壁画中可见其一斑。

宗教方面的和世俗方面的问题

印度各族人民在宗教事务和世俗事务或宗教思想和世俗思想之间并无鲜明的界限。这种观点在造型艺术之中表现得尤为明显；世界上的一切，无论其多么“现实”，也都充满了神性；而所有神圣的事物也都带有世俗的闪光。同样的情景也出现在音乐现象之中。例如当代的印度情歌不仅流露了两个相爱者的情感，而且也包含有保护神的意志或与神的活动相对比。在不多几年以前，也可以在对拟人化的、结合时间性的和具有咒语性质的拉格的信仰中观察到这种论点。在北印度，各式各样的戏剧、舞蹈和音乐会的演出在不久之前仍以拉格卡尔扬的表演为开始。这种音乐不仅被充作引子，而且与传统相符具有祝福的性质，它会促成神的相助。

尽管在宗教音乐和世俗音乐之间缺乏区别，一般地说，我们尤应着重指出，颂歌——主要是吠陀颂歌——与一些同战争活动、节庆舞蹈和庆祝活动相结合的器乐曲比较，显

然处于较高的阶段。完全以声乐进行表演或由鼓、维纳(琴)或笛子伴奏的颂歌构成了古代印度音乐的基础。甚至在今天，器乐演奏者及其音乐与歌手和颂歌相比较，在音乐表现方面仍处于较低的水平。单纯的器乐曲始终得不到婆罗门、佛教徒和耆那教徒的赞赏，器乐曲经常遭到断然拒绝，尽管印度古代的雕刻表现了神的活动、天上的乐师、偶而还有由神本身所创造的飘浮在空中的各种乐器。这证明了，消遣性的音乐——甚至是为众神所喜爱的和由众神所表演的音乐——并非处于不受重视的地位。史诗中经常提到天上的乐师——乾闼婆。乾闼婆以及与其相应的女性形象——阿布沙罗斯——在众神面前唱歌、演戏和舞蹈。最有名的乾闼婆之一就是通常手持弓形竖琴表演的潘查西卡 (Pañca śikha)，即著名的行吟歌手，因陀罗神有名的抒情歌手。一则佛教的传说中提到，因陀罗有一天想去访问佛陀，但他担心佛陀不接待他，他为此先派潘查西卡前往，潘查西卡以其神奇的音乐把佛陀从冥思中唤醒，从而使因陀罗的访问得以实现。刻画佛陀以及手持竖琴的潘查西卡和站在背景处的因陀罗的场面经常出现在古印度的雕刻之中。早在吠陀经中我们就发现提到了乾闼婆，但尚未把他作为神的活动来提。

根据梵文的各种文献资料，甚至连乐器也都起源于神，由神所创造，时而仿造成为人体的形式；乐器的个别部分据称具有象征的意义和超自然的力量，我们在古代中国也经常能一再发现这种见解。

某些经文中还对乐器有所描述，例如下面对维纳(琴)的譬喻所示，这是佛陀同他的弟子谈话时提出的："张弦过紧，则音不正；张弦过松，则音晦涩；唯张弦于不过紧与不过松

之间，始得和谐协调之音。此犹人之为善事也：过甚则体倦而神疲；过少则性格怠而意气衰。”① 印度文献和更多的（中国）儒家文献充满了诸如此类的故事和譬喻。梵文文献中的画像和报道表明，国王、王子和后宫的后妃均有其自己的乐队、歌唱队和舞蹈队，有些统治者本人也从事音乐，例如沙摩陀罗·笈多，在碑文和钱币上都表达了他在音乐方面的艺术造诣。马鸣（阿湿缚窭沙）在《佛所行赞》中提到，国王是以聆听和观赏嫔妃的歌舞表演来消磨时日的。我们从《普曜经》——大乘的最早经文之一，它以极为丰富的语言叙述了佛陀的生平——中得知，后宫的乐队系由鼓、琵琶、竖琴、笛、铃鼓以及“十万”乐器所组成，其声音足以使人心醉神迷。

阿育王的许多诏谕——镌刻在岩石和石柱上的印度所保存的具有历史价值的书面文献——没有给我们提供任何有关孔雀王朝的音乐文化。只有在孔雀王朝以后才在浮雕的图像中出现有广泛开展音乐实践的迹象。

为向佛陀表示崇敬，在隆重的宗教仪式上以及在王宫里都供奉有一系列规定的祭品，除了呈献花、香火、点心、净水和其他物品之外，还有音乐。乐队的配置在这类情况下时有变化，在外国乐师参加祭典和演奏其本国的乐器时，尤为如此。在桑奇就雕刻有这种外国乐队的形象。

乐师的社会地位

只有根据当时的社会状况和等级制度（这在上文业已作

---

① 这段文字系按德文意译，未查核佛经。——译者

过概括的介绍)、根据随着时代的发展而在社会四个种姓(婆罗门、刹帝利、吠舍、首陀罗)之间以及在逐渐形成的职业阶层之间出现的越来越大的差别，才能对印度古代阶级社会的乐师的社会地位这一问题作出比较全面的回答。原则上可以这样说，上述四个社会阶层都主动或被动地与音乐生活发生联系。

首先，乐师是最低一级种姓——首陀罗——从事的职业。除了农业、畜牧业和手工业的体力劳动之外，音乐表演和舞蹈表演也是首陀罗为三个上等种姓提供的服务项目之一，这是当时的一项法律规定。一些文献对此都有记载。在旃陀罗笈多孔雀王的大臣考塔利耶所写的《政事论》一书中有这样的记载：首陀罗从事“库西拉瓦”(艺人)等工作，即以表演杂耍、舞蹈和音乐为生。按照婆罗门出身的法学家德瓦拉的观点，允许首陀罗从事下述职业：农夫、牧人、挑夫、商人、画师、舞师、歌手、维纳琴师和各种鼓手(见鲁本：《古代印度的社会发展》第一册《古代印度生产关系的发展》，1967年)。随着职业阶层的形成，乐师这一职业在印度也成为世袭的了，它在乐师阶层的成员中代代相传。所以，某人一出世，他一生的职业道路就已被确定，根本无人顾及他的天赋与兴趣。另一方面，这种划分职业范围的制度，确保了各种经验和手工业式的音乐技巧通过口授心传的形式得到延续。男女乐师和舞师主要在祭祀时、在宫廷和豪门大族的寓所里寻找职业和服务的机会。《政事论》列有一份宫廷酬金领取者名单，几乎在名单的末尾——在工匠和仆役之前——才列举表演艺人和吹奏者的名字。所有其他内廷官吏都要比他们多得数倍酬金。除了长期受雇的乐师外，还有流浪乐师。后者属手工艺

人、表演艺人、吟咏艺人和仆役这支大军。考塔利耶把医生也列入其中。这批人并不受雇于人，而只是希望在事后能有酬劳才来工作、才提供他们的服务的。这些"怀着希望而工作的人，他们所得到的酬金各与其同行相等，或者由行家确定数目"(《政事论》)。乐师们以其不同的艺术获取报酬，他们的经济地位是存在着差别的。宫廷乐师、尤其是那些长期侍奉君主的乐师会有一定的财产，因为除了酬金以外，他们还时常得到各种赏赐。例如在《摩诃婆罗多》一书中多次提到，登场表演的乐师、舞师和其他表演艺人从王子那里得到的赏赐多得惊人。而那些在城乡的各种不同场合为各种观众献艺的流浪乐师则经常处在贫穷和困苦的境况之中，并在无保障和无权利的条件下生活。摩奴在其《法论》中对武士、角斗士和表演艺人以及"那些依靠卑贱的职业生活并热衷于表演和饮酒的人"作有这样的评论，他们属于民众中最低贱的阶层。《政事论》还称，他们允许其妻子与其他男子自由交往，从而使别人得以毫无顾忌地接近她们。如果有人与上等阶层的女人有所接触，那就无异于十大罪行之一的通奸。考塔利耶认为(《政事论》)，饮酒这一恶习也与流浪艺人有关。他认为："应该阻止商人、手工业者、乐师、乞丐、丑角以及其他无赖懒汉涌入国土，因为即便他们名义上不是，而事实上他们却都是贼人。"另一方面，考利塔耶又向统治者建议，根据需要，委托这些人充当间谍和密探。"表演艺人、舞师、歌手、乐器表演者、吟咏艺人、戏子、还有妇女应该暗中监视君主身边最亲密臣僚的私下生活。"在战争期间，应该为这些流浪乐师和流浪艺人作些伪装，并委以秘密使命而将之派往敌区，或潜送进敌人的城堡要塞。"那些原先曾被敌方雇为密探的艺人、

乐师、歌手、乐器表演者、吟咏艺人、戏子、走绳艺人或杂耍艺人，这时都应有意去接近敌人”(《政事论》)。考塔利耶在该书中还向君主建议，禁止流浪艺人进入王室田庄，以免影响农人劳作。但正如《摩诃婆罗多》所记述的，在城市，君主应该关心由舞师、杂耍艺人和艺人组织举办的丰富多采的活动。根据《政事论》记载，艺人每次演出都要向朝廷缴纳一笔费用，其数量则视其收入多寡而定。当流浪艺人和其他戏子为君主表演时，考塔利耶则要求采取某些安全防范措施，“他们只能作那些不需要武器、不需要火和毒品的表演；他们的乐器应该留放在宫里”(《政事论》)。

就音乐表演，考塔利耶的《政事论》对“加尼卡”——印度的高级艺妓——作有详细的论述。与希腊的名妓和日本的艺妓类似，印度的加尼卡也受过多种教育，并具有很高的修养。《政事论》还对加尼卡的组织、加尼卡的培训以及对“被视为妓女的加尼卡在与其嫖客和与国家的关系中所拥有的权利与义务”都有所论述(见鲁本和海德合著：《印度》，1977年)。首先提到的是宫廷级艺妓，她们由一名总监管辖，并根据每天的收入和以后的收入向这位总监纳税。她们应该接受多方面的培养，授课教师的酬金则由宫廷支付。“加尼卡、侍女、女表演艺人要学习演唱、吟咏、舞蹈、表演、书写、绘画等课程，还要学习维纳琴、维努笛、木旦加鼓的演奏课程和测心术①、制造香水、编扎花环、交谈、按摩等课程以及妓女应能掌握的全部技艺和知识。宫廷则应保障其老师的生活。这些教师还应把加尼卡的儿子培养教育成表演者和舞蹈者”

① 通过别人面部表情和肌肉细微动作而理解其想法的一种方法。——译者

(《政事论》)。宫廷级艺妓(即加尼卡)必须掌握的这十几门技艺中，音乐和舞蹈是首先要掌握的两门。当然，年轻和美貌是先决条件。在瓦兹扬亚纳的《欲经》中列出加尼卡要掌握的技艺竟高达64门。其中也有演唱、舞蹈、乐器演奏、戏剧表演。另外，还有酿酒、朗 读、掷色子等 其他多项技艺。《欲经》还特别把一些近似的妇女划分成下列几类：媒婆、女仆、荡妇、女舞蹈者、女工匠、离家出走的女子、以其美貌谋生的女人和真正的高级艺妓。《欲经》的其他章节对最后一种妇女的社会地位作有这样的记述："一位艺妓，如果她既聪慧又美丽，还具有其他惹人喜爱的特点，并在掌握上述各项技艺方面出类拔萃，那她就能获得高级艺妓或加尼卡的称号。在男子的聚会上，她理应坐上席，而且受到君主的尊重。"按照《欲经》的说法，在喜庆节日和其他社交场合，君主的加尼卡也受到敬重。除了王宫里的或在其他地方由宫廷供养的加尼卡外，还有其他艺妓。她们并不招摇过市，而是衣着大方，佩带着首饰坐在或站在自己的住所门前，平平常常地瞧着大街，使过路人象看陈列的商品一样欣赏她们。《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》几次提到印度的加尼卡具有何等重要的社会地位，以及如何受人尊重。梵文文献也常常提到她们的财产。例如《本生经》有一处提到："当时，贝拿勒斯有一个名叫摩萨的妓女。她是君主 的艺妓，她收到的钱财 经常多得惊人。"《欲经》还列举了艺妓们上缴税款的用途："最富有的艺妓的钱财应该用于建造庙宇、公园和雨水贮水池；给婆罗门奉献成千上万头母牛；并用于敬神、组织敬神的节庆活动以及拜神的仪式。"佛庙中的各种碑铭也证实了这一点。

在一些富有的城邦里，人们在举办社交性聚会和筵席时，

欣赏音乐和舞蹈以及谈论各门艺术，这是这类活动的重要组成部分(见《欲经》)。这批城市的上层人物，自以为高人一等，自以为是艺术的鉴赏家。他们以多种形式参加城市的音乐生活。音乐也是那些被称为“格里哈斯塔”(主人)的不可缺少的娱乐之一。在有关对他们不同生活阶段的记载中提到他们一生的经历。他们按照规定的期限在其师傅的僻静住所生活和学习，然后回家过虔敬规矩的家庭生活，养儿育女，苦修瑜伽和积攒财产。喜好彩带花环和珠宝首饰，喜好衣装、香水和香料，欣赏音乐(包括声乐和器乐)、舞蹈和精彩的演出，享用各种美酒佳肴等等都是这些主人的权利和习惯(见《摩诃婆罗多》)。

虽然在印度的古代文献中没有明确记载，但可以肯定：除了专业乐师外，还有业余乐师；除了创作音乐外，还有浩瀚的民间音乐；除了宫廷音乐和城市音乐外，还有乡村音乐文化。也可以肯定，还有部族音乐文化，这些部族生活在落后地区，并仍然停留在尚未进入阶级社会的半原始社会状态。对于部族音乐文化，民族学能提供一些直接的材料，如上文对贡德人所作的描述。公元5世纪初，遍游印度的中国高僧法显在其游记中记载了城里人与那些处于社会最低层并完全生活在与世隔绝状态中的民众之间存在着极为巨大的鸿沟。他在记述那些被列于种姓之外的“贱民”时写道，“……若入城市，则击木以自异，人则识而避之，不相唐突。”

高级种姓不仅欣赏那些属于最低一级种姓——首陀罗——男女乐师表演的音乐，而且自己也积极参加音乐活动。这都是有据可查的。那些身居要职的人物、刹帝利种姓的成员都亲自表演音乐。譬如关于沙摩陀罗笈多王，我们就知道他不仅对音乐很有兴趣，而且还掌握乐器演奏的各种技巧。他

演奏维纳琴的形象就镌刻在当时的钱币上。《政事论》在述及宫廷俸禄领取人时提到的宫廷诗人大约也属于刹帝利(武士)种姓。就俸禄而言，宫廷诗人与算命人、占星士、监督者和通晓《往世书》的行家同属一个等级。他们的收入比上文述及的表演艺人要高出数倍。他们的工作是：创作赞颂君主的诗篇；在大战前作只有勇士才能升天的宣告；歌颂武士的家族史和英雄业绩；以及朗读古代印度的英雄史诗(见《政事论》)。但是，他们也参加祭祀。只有婆罗门才有资格颂读那些浩瀚的、与宗教仪式连为一体的吠陀颂歌。当婆罗门在祭祀仪式上行使其祭司职责时，他们把这些颂歌当作一种魔法来使用。婆罗门用口授的方法世代相传这些吠陀颂歌，并将之视作一种秘学而严防其他种姓占有。正如《沙摩吠陀》所载，这些颂歌以其音乐形象构成了音乐体系的发展基础。随着祭司职务日益专业化，诵读吠陀颂歌就由称作"乌德加特里"的人员担任。他必须具备悦耳的嗓音，也必须掌握音乐的理论知识。那些博学的遁世修行者(隐士)和苦行僧在婆罗门中间享有最高的威望，他们被视作圣人先知、被视作吠陀颂歌的唱诵人和创造者，他们还作为师长将其知识传授给婆罗门弟子。《摩诃婆罗多》记载了婆罗门之间的细微差别："精通吠陀支① 的婆罗门吟诵《夜柔吠陀》颂歌。在其他地方，作有神圣誓言的遁世修行人(隐士)以悦耳动听的旋律吟诵娑摩颂歌。"

音乐生活

印度有一种古老的"三论"学说，它称尚未超脱尘世的人

① 吠陀支（Vedangas），亦称吠陀分支，为婆罗门教的附属经典。从属于"吠陀"的六类书，多半是经体，即便于记诵的歌诀。——译者

一生有三项追求目标，即达摩、阿达和伽摩① 。履行宗教义务和道德责任即可达到达摩；阿达指利用、获取和占有财物；而伽摩指的是追求肉欲享受。要达到这三项目标，应遵循许多固定的条文，许多典籍(《法论》、《政事论》、《欲论》)都记载了这些条文。

对这三项目标的追求涉及到人生的各个方面。而具有各种不同社会功能的音乐也融进了人间和天界的所有领域。按《摩诃婆罗多》的说法，音乐分成三类：第一类是天神和天使的音乐；第二类是君主的音乐、朝臣的音乐和与婆罗门教有关的臣民的音乐；第三类是那些没有种姓、并被划入非雅利安人之列的贱民的音乐。只有前两类音乐被视作经典音乐，也只有那些热衷于传统、并自认为有责任严格遵守已经确立的各种规则的乐师才能演奏它。史诗(《摩诃婆罗多》)称这两类音乐为deva gandharva和desa gita。前者为天乐，只有天使才懂这类音乐；后者包括在世间流传的颂歌。

举办音乐活动的缘由在两个世界里都是相同的。表演deva gandharva是为了使众神欢娱(《摩诃婆罗多》)，演出时，卡拉沙山和因陀罗世界回荡着响亮的乐声；而演出desa gita的目的则是赞美这个世界。虽然把deva gandharva和desa git视为音乐的两个独立的分支，但并不依据其音乐的基础，而是根据其表演者、听众和音乐活动的作用来加以划分的。象隐士那罗陀、图姆布鲁和德瓦卜萨拉·乾达婆这些天界来的乐

---

② 通常认为，达摩(dhama)指法律政治知识；阿达(artha)指社会福利和经济方面的知识；伽摩(kama)指自然的欲念，即正当的男女关系。——译者

师来到尘世，是为了在祭献时唱诵颂歌。有时，这些天界来的乐神贵客要在世间逗留很长一段时间(《摩诃婆罗多》)。

根据特里瓦尔加的划分原则，吠陀音乐只具有单一的宗教特点，因此被列为达摩(法)。它与宗教仪式具有极为密切的关系。所以，也可以说，它的每一个细小部分都有严格的程序。由压榨、祭献和饮用苏摩草的汁液等活动组成的苏摩祭祀是吠陀宗教仪式的特点。为这一祭祀活动而进行的唱诵，再添加其他一些适当的仪式，就被视为具有魔力。所以，为三种不同时间的祭祀规定了不同的唱诵音区：低音区用于"清晨压榨"苏摩草；中音或高音区用于中午的祭献；高音区、中音区或低音区用于"傍晚压榨"苏摩草。对于身体的姿势和身体运动的速度也作有明确的规定：供奉人在清晨匍匐前行，中午俯着身走，傍晚直着身走。在前两种场合，动作缓慢；在后一种情况时则是匆促行走。所以，在时间、动作和唱诵的音高之间充满着高度的和谐。如果在唱诵和仪式中出现些微小的差错，那整个祭祀就会失效。

《所闻经书》记载了摩诃弗拉塔节的仪式，从中可以得知，祭祀仪式不仅与祭祀唱诵(娑摩颂歌)，而且还与乐器演奏和舞蹈联系在一起。乌德加特里祭司坐在一把轻便的椅子上，荷特里祭司坐在秋千上，就象天使从远处飞来，而阿德瓦尤祭司坐在一块木板上，其余祭司则坐在草地上。乌德加特里唱诵规定的颂歌，参加祭祀的女子接着齐声唱诵。如果有一位祭司示意奏起"百弦琴"，其他祭祀参加者就随着演奏各种乐器。用鼓槌击奏放置在祭祀场地周围的鼓。在这种场合，还有一种地鼓——蒙有公牛皮的坑穴。演奏时，用动物尾巴敲击紧绷着的皮膜。全副披挂的克沙特里亚坐在车上，围着

祭祀场地绕行，并用弓箭射绷张在两根柱子上的兽皮，少女们头顶水罐，围着祭火跳三圈舞，还用右脚踩地并演唱“伽泰”神舞。

在《家庭经》里，亦即在为日常生活所规定的种种教规里，提到许多具有严格宗教仪式并伴有唱诵的活动。如果要往家里的锅灶添柴，就得唱：“啊，阿耆尼(意为火)，你光辉无比！”然后，每唱一节就添一块劈柴。如果谁打算出门旅行，那就得点燃几堆火，求众神保护家人和住宅。上路时，他得唱：“我们不想离开”和“一路顺当、饮食无愁”的赞歌。开始是轻声低吟，然后越唱越响，并不得再次回首观望。一位即将成为父亲的男子，在妻子怀孕后的第四个月，除了举行各种仪式外，还要请两名维纳琴乐师“赞颂苏摩王”。用于分娩和产褥期的规则也很多，并都有严格的仪式。其中包括有颂歌和祝词。在爱情追求、恋爱关系和婚礼风俗方面，音乐、唱诵和舞蹈都有特殊的地位(见《摩诃婆罗多》)。如《家庭经》所载，在婚礼前举行的各种仪式上，新娘要用纳地笛、图纳瓦笛、帕那瓦鼓、木旦加鼓或其他乐器为自己的唱诵伴奏。而在婚礼仪式上，新郎则必须唱诵特定的“伽泰”神歌。另外，当人们往已坐在车上的新娘身上浇洒圣水时，要奏拜纳琴。《欲经》还劝诫新婚夫妇，在婚礼后的几天要在乐器的鸣响声中沐浴。这样，民众的日常生活，主要是节日喜庆的高潮就为形式多样的音乐所笼罩。就是在一些悲伤的场合，在焚烧或安葬尸体的时候，也有特定的赞诵和奏乐的习俗(见《摩诃婆罗多》)。

《乐舞论》把庆典、宫廷仪仗队的行进、宗教仪式、一些既重要又令人愉快的场合、婚礼、男孩的出生、重大的战役、

军队出征和戏剧的演出都称作重大事件。这时，都要由大型乐队来奏乐。

就特定的意图和现象而言，时辰和季节都有凶吉之分。在印度，生命的整个过程也都按一定的程序进行。所以，在特定的时辰和季节只能响起特定的拉格，也只有当该唱的时候演唱某一拉格，它才能发挥威力。

除了宗教典礼和宗教仪式的音乐外，在丰富多采的生活中也还有一种传递人生欢乐和生命冲动的音乐。如果不了解印度的宗教音乐和世俗音乐之间的那种既明显又对立的区别，甚至认为达摩、阿达和伽摩之间也不存在对立，并认为这三者应该互相处于一种适当的、尽管仍然划分了等级的关系之中，那么不妨根据用于阿达和伽摩这两种生活目的的音乐表演来谈谈世俗音乐。

音乐是既供人娱乐，又最受欢迎的形式之一。它是城市生活不可缺少的一个组成部分。音乐受到君主的庇护，各阶层的男男女女都可以学习和表演音乐。从印度古代典籍可以看出，只有在那些由爱好音乐并保护和赞助乐师的君王或贵族当权的国家，音乐生活才能繁荣兴盛(见达尔马：《〈罗摩衍那〉中的音乐文化》，1937—38年)。据《罗摩衍那》记载，当无敌城的十车王死后，大臣们立即开会，并委托瓦西沙作好任命新王的准备工作，他们对王位继承问题发生兴趣的理由之一即是，在一个王国，由于缺少君主的庇护，戏剧和舞蹈的表演，庆典和音乐活动也将迅速陷于停顿。“君主应该不断采取措施，为促进本国艺术和科学的发展作出贡献。国王应培养一批负责各种艺术门类的官员，资助他们去学习，如果认为他们的学习已结束，就应委派他们去专业部门工作。君

主每年还应嘉奖那些在艺术和科学领域里取得特殊成就的人。”

在城市大街上，日常生活所发出的嘈杂声和那些永不停息的乐器鸣响声混为一体。在克斯金达、兰卡和西海岸的一些城市，到处是乐声。当婆罗多王子刚进无敌城时(当时，他还未得知其父去世的消息)，对城里的异常宁静、没有任何一点乐声感到大为震惊(见《罗摩衍那》)。

在城里，到了一定时辰就会响起一种信号，以宣布宵禁的开始和结束（见《政事论》）：“如果在奏响表示宵禁的乐器时（或在此之后），发现有人在王宫附近，他将被处以$1\frac{1}{4}$帕那的罚款……，这比在其他地方（城外）被发现所处的罚款高出三倍。宣布判决、处决罪犯都要在击鼓声中进行(见《小泥车》)。另外，有一些流浪乐师也在大街和广场上表演音乐。

城里那些富有的、受过教育并有艺术鉴赏力的人士对于城市的音乐生活发挥了关键性的作用，他们被称作“纳伽拉卡”。《欲经》详细叙述了他们的日常生活，其中，积极从事音乐活动也是生活内容之一。在描写这些城市上层人物的宽敞舒适的寓所时还提到，在充溢着鲜花清馨和香料芬芳的房间里，除了贵重的家俱、书籍、赌具，以及用于描绘、雕刻和纺织的一些器物外，还有乐器。“墙上，一把维纳琴挂在象牙钩上”（见《欲经》）。已经提到过的剧本《小泥车》是一位名叫苏陀罗伽的国王编写的。该剧的第三幕有这样一段情节：闯进卡鲁达塔寓所的萨尔维拉卡，除了发现大量藏书外，还发现了许多鼓、笛和弦乐器（达尔杜拉鼓、木旦加鼓、帕那瓦鼓、瓦姆沙笛和维纳琴），他以为，自己身处一位音乐大师的家里。《欲经》在记述那些城市上层人物的生活内容时还提

到，他们要把一天的很大一部分时间用于大量的卫生保健和膳食方面。这类养尊处优的城里人，在早餐后就侍弄他的爱鸟，教他们说话，喂养斗鸡或其他动物。再把几个小时消磨在印度戏剧读物上。其间过问一下自己的买卖。午睡以后，就要精心穿戴打扮一番，为了在社交中，在与好友的令人兴奋的交谈中度过整个下午。《欲经》还向他们推荐，晚上要去欣赏音乐和舞蹈的演出。演出结束后再与志趣相投的朋友和艺妓聊天。

《欲经》在叙述了这帮属于城市上层、主要大概属于大商贾圈子里的游手好闲者的每日生活内容后，接着还列举了他们用于消遣和娱乐的其他形式。首先提到的是通常要持续数天的庆典活动。这是为敬奉各种不同的神以及与特定的季节有关的某些事件而举行的活动："于某一黄道吉日，在萨腊斯瓦蒂女神庙里召集一次公众大会。会上，歌手和其他一些也许是刚刚进城的流浪艺人各显身手。次日，他们即可得到报酬。他们或被允许留在本城，或被打发上路，这取决于观众是否喜欢他们的表演。"其次提到的是，城里那些趣味相投、又有相同地位的阔老阔少们组织的社交性聚会。这批人自以为是艺术的内行和爱好者，他们组织和观赏音乐与舞蹈的演出以及音乐比赛，还聚会讨论文学和艺术问题，他们发表的专业性评论举足轻重。一般而言，艺妓也能参加这类聚会。那些容貌出众，同时又与宠爱她们并有办法勾引她们的男人怀有同样兴趣的女子在会上尤受尊重。这在《欲经》都有记载。《尼西塔经》记述道，这类社交性聚会由一名主席主持，而其他理事则应负责活动的项目和内容。从上文列举的戏剧《小泥车》中的一段对话可以看出，观摩者以其丰富的专业知识和评

论意见来讨论音乐。戏中，两位商人——卡鲁达塔和他的朋友梅特里亚——在讨论他们刚听到的音乐和商人雷比拉在维纳琴伴奏下的一段演唱。卡鲁达塔在谈论这次艺术享受时，满怀激情地说："啊！雷比拉唱得多么美妙动听！连维纳琴也真正是一颗不蒙泥沙的明珠。"他在评论音乐和表演时，使用了大量专业术语。梅特里亚的意见则相反，他主要对演唱者选择很高的音区十分感兴趣："就我个人而言，有两个角色引我发笑：一个是那位想与学者比高低的女子，当时她在吟诵梵文；另一个是那位吹笛的男子，他象只鸟似的用最高的音在吹奏。我对那位歌手可一点儿也不喜欢。"对此，卡鲁达塔答道，雷比拉之所以这样唱，也许出于下述考虑，对他来说，赞颂一位女子是最高的荣誉。这个例子说明，那些生活富裕又有修养的城里人不仅作为精通音乐理论的听众和评论者参加音乐生活，而且还在上流社会的这一小圈子里作为歌手和表演者登场表演。在音乐比赛时，这些被明确称为纳伽拉卡的专家充任裁判和鉴定人。据载，一位最出色的行家——他当然还得具备其他优越条件——被推举为观众的指导。"观众必须有一位指导。他应该是有钱人、聪明人，应该是一位音乐行家。他应该有艺术鉴赏力，能够分发报酬，他不仅有广泛的兴趣，而且又善于交际，为大家所推崇。他还应通晓一切，理解各种动作、愿望或情绪的语言。他既没有先入之见，也不搞阴谋诡计，还有自制能力。他是一位温厚、善良、有耐心、有威望的行家，一位艺术爱好者。观众指导还配有一名顾问，他也应该有才智、有威望，也须是上流家庭出身，他也善于自持、珍视自己的声誉、具有判断能力……"（见A · 达尼埃卢：《北印度音乐》，1970年）。《摩诃

婆罗多》有这样的记载，精彩的节目只能给显赫的、懂行的人，真正的艺术专家和艺术爱好者欣赏，而不会演给那些自称艺术专家的人看的。

关于这些城里人的其他娱乐活动，《欲经》提到的还有酒宴，远足和社团内的活动，包括携带艺妓和妓女在大花园里骑马、露天沐浴、赌博、在月光下散步，举行洒红节、光明节或者在森林里野餐等等。

城市的大会堂用于有较大范围听众的音乐演出（见《摩诃婆罗多》），“姑娘们整个白天在那儿跳舞，晚上才回家”。《诃利世系》对此有详细描述。关于用什么方法奏乐，则在《乐舞论》叙述戏剧表演时有所记载。我们知道，为了这类演出，要建造一座舞台。舞台的一部分在露天，一部分在室内。这样观众就能清楚地听到演员的声音和乐器的音响，而不致于受到风的影响（见《乐舞论》）。后台用幕布隔开，演员在里面更衣。由歌手、竖琴、笛和鼓等乐器演奏员组成的乐队坐在舞台后部。在一段前奏和由助手们作了合乎宗教仪式的准备后，剧院主任宣布演出开始。上演的是集音乐、演唱和舞蹈于一体的“纳尔塔卡”（舞剧）。这种艺术形式是一种有场景的舞蹈表演。在歌唱和乐器演奏的配合下，演员借助表情、动作和舞蹈来表现诸神和英雄的那些内容已为观众所熟悉的传说。婆罗多的《乐舞论》对这种表演艺术有全面的描述。这位作者强调，要是没有音乐，演出将毫无生气；在戏剧表演中，也根本没有不用音乐来加强效果的例子。这种表演形式在当时的音乐生活中究竟占有何等的重要性，从婆罗多的这部具有里程碑意义的专著中也只能作些推测。但是流传下来的一些具有文学性质的古典戏剧唱词却显示了与音乐的密切关系。剧

作家拜沙的那部残缺不全的《善施传》就包括了对音乐的论述和说明。该剧是印度文学史上最重要的戏剧之一，由苏陀罗伽改编成著名的《小泥车》。剧作家伽梨陀娑的剧作也是如此。

最后一点，高级艺妓的寓所也是表演音乐的场所。音乐和舞蹈是高级艺妓必须学习和掌握的艺术，这在上文已经述及。她们不仅要以其秀美的姿容，而且还应以其多方面的才情来博取那些嫖客们的欢心。在《小泥车》一剧中，当商人梅特里亚踏进一位富有的艺妓的寓所时，他迎面听到了乐声。他描述道："由年轻的女舞师们敲击的木旦加鼓声就象从云端传来的隆隆雷声，'坎萨塔拉'（一种铙钹）的声响似乎从闪烁的群星中传出，飘然而至的笛声更象夏日的蜂群所发出的嗡嗡声那样悦耳。这还不动听？甚至到了现在，在我耳边还回响着她们的表演。从维纳琴上流淌出阵阵梦幻般的情爱和疯狂似的嫉妒，真象她在那把轻抱在怀的维纳琴上施魔法。其他表演者围着她边歌边舞，令人陶醉的歌声，轻盈如蝶的舞姿，使人神往。"

音乐在宫廷里具有重要的地位。每天清早，君主都由宫廷歌手用歌声把他唤醒（见《罗摩衍那》），晚间则又在乐声中进入梦乡。考塔利耶（《政事论》）要求，晚上，君主要在器乐声中就寝。他还明确提到，如同与猎手和赌友的聚会一样，在与歌手和乐师的聚会中，也有一种伽摩（欲）。《坎蒂瓦迪本生经》提到音乐与舞蹈相结合的四种形式：基塔、瓦达、纳尔塔和纳塔，这是君主的部分娱乐项目。如果君主外出，乐师都要相随，而且列队走在宫廷仪仗队的最前面（见《罗摩衍那》）。就连君主到议事厅上朝，也得奏乐相送（同上）。宫廷里一片歌声，并都由弦乐器伴奏（同上）。其中，

最突出的是那些女子，她们都想以其歌声和器乐表演来赢得君主和王子的欢心（见《本生经》）。在为某位君主举行的丧礼和忌辰活动时也要奏乐（《罗摩衍那》）。当罗摩在山林里隐居修行一段时间回家时，也会受到歌手、螺形号吹奏手、鼓手和小号手的欢迎（同上）。但是，在他抵达之前，人们还得先去无敌城的庙里，在乐声中敬拜众神（同上）。在君主的赞助下也举行演唱比赛。这类音乐盛会都在一些公共场所举行。宫廷成员和大批公众都来参加，他们当然都具有音乐评论的能力（见《本生经》）。如果君主外出巡幸，那么鼓手老早就要宣告他的到来（同上）。就连君主本人似乎也不讨厌作一些演唱训练。他们还乐意同民间的儿童对唱(同上)。传说有不少君主堪称技艺娴熟的器乐演奏家。

军乐，或称尤达甘达尔瓦，在古印度也十分流行(见《罗摩衍那》)。无论在战时还是在平时，士兵列队进行都有器乐伴奏。如《罗摩衍那》所载，无敌城里，到处有士兵在击鼓。征召兵士、动员军队都要击奏“倍里”鼓。战斗开始时，战役过程中和夺取胜利后都要奏乐。战斗时，乐声用于提高本军将士的斗志，同时，引起敌方的恐惧（见《本生经》）。在这种场合，要吹奏螺形号和唢呐，以及猛烈地击奏各种鼓。“如果一支大军应该原地不动、应该前进或者开饭，他（将军）让人奏乐、打旗或者放烟，用这些信号来组合部队的队形”（《政事论》）。《政事论》还提到，“奏乐的、掌管烟火的兵士和那些暗哨”都得留在兵营之外。在战时，打击乐器显得尤其重要（见《阿闼婆吠陀》）。倍里鼓是受到特别重视的战鼓，它用于激发罗摩衍那军团和英雄们的斗志。

关于大众音乐，在梵文文献中几乎找不到值得一提的文

字。所以，只能继续凭借我们的各种推测。可以肯定地认为，在农村丰富多采的民间喜庆节日里，是一定要奏乐和跳舞的；在非雅利安人中间，音乐也一定具有魔力和迷信的功能。我们知道，为了自身的娱乐，民众也演奏音乐，有时，还一面劳动、一面歌唱（《本生经》）。另外，《政事论》还告诫道，流浪乐师的那种妨碍农人劳作的表演应受到禁止："演戏人、舞蹈者、歌唱者、器乐手和艺人都不得影响他人的工作。只有让农人自食其力，只有让男子在田间寻找他们的快乐，君主的珍宝、徭役、财富、粮食和（酒类）饮料才会增多。"

音乐实践

关于音乐实践，古印度的图象和文字资料提供了不少富有启发意义的材料。我们常常能从浮雕上和绘画中观察到歌手和舞师的那些能引出声响的姿势、鼓掌、用手掌拍大腿或身体的其他部位、打榧子、用脚跺地等。据此能标记出音乐的节拍。古印度的一本音乐手册《达蒂拉姆》（Dattilam）把手的动作分成两种：听得见的动作，如鼓掌；不发声的动作，这只是一种手势。可以用手的这两种动作来表示和强调音乐的时值和音乐的节奏节拍过程。据《纳拉迪亚·西卡沙·萨马维迪亚》（Naradiya-Siksa-Samavediya）所载，在演唱实践中，至少在祭祀时，手是用于表示音体系的，它是一种辅助的教授方法，类似欧洲中世纪时人们在音乐课上所使用的桂多手①。该原理是这样形成的：各个音分别属于一只手的各

① 桂多手(Guidoni she Hand)，以音符从G至e做成人手的绘图，每个骨节标一音，用来帮助记忆音阶及其唱名。有人认为系意大利音乐家桂多(Guido d,Arezzo)发明，故名。——译者

个手指，或者各个指节，以便借助另一手的食指从视觉上指出音列。《乐舞论》除述及四种无声的和三种有声的敲击方式外，还提到各种具有指挥性质的手势，歌舞队的指挥就是用这些手势让乐师或各个乐器小组起奏的。在剧团乐队里，指挥的职责尽可能归于主要歌手，他做出的手势，首先指向鼓手(《乐舞论》)："首先要注意节奏乐器，因为它是整个表演的基础。"印度的古代文献不仅记载了人们在器乐演奏时，如何掌握旋律和节奏进行中的各种细微差别，如何使用大量装饰音、音型和微音程，而且也记载了在吠陀唱诵表演时的种种细微差别，例如某音的滑诵、低吟、用低音区表演以及在祭祀典礼高潮时的暂时停顿。歌手们所作的元音练声（大多在元音a）是一种旨在获得富有弹性的嗓音的发声训练。

从各种图象可以看出，印度古代的小型歌舞队大多由歌手、舞师和乐师组成。当时，器乐合奏一般只有四至五种乐器，即弓形竖琴、笛和鼓，以后还有琉特琴，偶然还有唢呐类乐器。器乐表演既有独奏也有合奏，这符合于印度音乐独有的特点和即兴的特性以及单声部音乐的内在原理。只要有一种弦乐器或者一个人声、一口鼓，也许再加上一件能保持一个基本音的伴奏乐器就能进行表演。这类独奏表演也能极为细腻地表现出艺术音乐以及表情丰富的音乐所具有的旋律因素和节奏因素。有时，每种乐器配置有若干套，如安马拉瓦提的图象所示。这种情况在《乐舞论》中也能得到证实。从对剧团乐队座位的排列看（《乐舞论》），乐队配有两支笛子。从对演出形式的描述可以得知，弦乐器组由两至三把张有不同弦的弓形竖琴组成。《乐舞论》在另一处还提到，剧团乐队里三种不同的鼓也各有若干面。

值得一提的是，印度的这类歌舞队在以后并未发展成我们在后印度[①]和印度尼西亚看到的较大型的乐团。它一般都很小，如上所述，最多由五种乐器组成。今天，在印度的某些特定场合，能遇到一些大型的器乐团体，但它们是专为某些活动而组成的。而且，它们是模仿外国乐队，是在晚近从上述古老的歌舞乐队基础上发展起来的。

在印度历史上，只有在重大的喜庆节日时，才能看到五花八门的乐器。在这种情况下，无法分清它们的固定组合。《乐舞论》提到，当时演戏时，要使用全部乐器，以便使剧情发展过程中的不同声部有各自的特征："在十种表演形式中，没有一件乐器是多余的。只是应该按照规定的顺序使用它们，并应考虑到有关的各种基本情绪和气氛的构想。"在喜庆节日，器乐队的全体成员都登台表演，而在私人家庭范围内的活动，则只有一部分队员表演（《乐舞论》）："在节庆活动、在庄严的列队行进和宗教仪式中，在某种重要而又欢快的场合，器乐手人人都要参加表演。在普通家庭范围的演出中，只有一部分打击乐器手参加。"

如上所述，在其他乐器合奏时，也常常出现螺形号，但它与旋律和节奏的表现毫不相干。它可能只为乐队增添一些战争色彩或者神秘色彩。螺形号只能发出一个相对清亮的音，它根本不是一种呼唤众神、发布信号的工具。在受到希腊罗马影响最为强烈的印度西北部流传着许多不同的异国乐器（定音鼓、抱琴、阿夫洛斯管）。从一些图象上可以看到，这些乐器与印度的弓形竖琴、双连鼓和古老的横笛被雕刻在

---

① 后印度指缅甸、泰国和印支半岛等地区。——译者

一起。在孔雀城[①]这种混合乐队中还有潘管。[②] 比起独奏表演来，古代印度的雕刻家们更喜欢豪华堂皇的舞蹈乐队和娱乐乐队的演出。这是毫不足怪的。但问题是，这种合奏是否确实就是当时占主导地位的音乐实践？在一些表现闺房的图象上有时雕刻着一把竖琴(有或无歌手)，或者只有一把琉特琴(有或无鼓伴奏)。这些画面似应比那些大型合奏的图象更接近古代印度流行的音乐实践。

已被屡次引用的婆罗多的《乐舞论》是详细论说音乐实践和表演实践的宝库。但在利用这一文献时必须考虑到该书所描述的对象主要是戏剧方面的习俗和做法。婆罗多尤为详细地描述了正式演出前的一些情况：乐队坐在舞台的后部；歌手坐下并作好演唱准备；然后，乐器手校准其乐器，弦乐器的调音很费时间；接着练习一下各种不同的起奏形式，膜鸣和自鸣乐器还要练习一下某些节奏；这时，诵唱者也要作好准备。然后，有人抬着众神的塑像并唱着一支献给天神和君主以及祈求得到他们祝福的颂歌穿过舞台。接着唱起一首由"无关紧要的音节"组成的有关演员的保护杖的赞歌。然后开始真正的序幕，这由剧院指导来完成。他的唱诵具有朗诵特点并伴以手势。只有这时，才加进一些动作和舞蹈成分。当剧院指导向观众介绍了将要上演的剧目内容并预祝演出成功之后，这种哑剧式的舞剧才得以开场。

正戏中的台词以朗诵的形式加以表现。插在剧情发展过程中的歌唱显然只有一小部分由表演者完成，绝大部分可能

---

① 孔雀城，印度古城名，公元6世纪为苏罗森那国都，公元3至6世纪是印度艺术最著名的中心之一。——译者

② 潘管系排箫之一种。——译者

由与乐师一起在舞台后部的歌手来完成。据婆罗多的说法(《乐舞论》)，女声更适于演唱，而男声更适于朗诵。当然，这种角色的互换也完全是可能的。“齐唱、维纳琴以及笛子的齐奏都十分受人欢迎”。在论述器乐的演奏实践时，婆罗多把表演分成三类，一类是卓越的，一类是普通的，一类是熟练的。就弦鸣乐器而言，他列举了四种弹拨法、四种变奏法、三种伴奏法和六种表演法。乐器的校音，尤其是鼓的校音，特别受到重视。最后，对乐器特定作用的描述占据了《乐舞论》的很大篇幅。在此只能列举其中的几种情况：1.奏鼓与演唱同时开始，鼓要忠实地摹仿歌曲的结构。2.乐器互相摹仿，互相收纳和谐的乐句，用相同的速度演奏，然后有一口鼓脱离整体，并转用其他节奏。3.鼓的快速演奏突然中止，而其他乐器则继续表演。4.演奏开始时无乐器伴奏，只是在以后才插入其中(《见乐舞论》)。

我们从《乐舞论》知道，剧团乐队乐器所用的节奏完全取决于剧情的发展和舞台的场景：举例说，某种节奏刻画性爱情绪的特点，另一种表示下雨的特征，第三种象征那些在天上一闪而过的神物，第四种表示某一恶魔或天神的上场。

婆罗多列举的这几个例子清楚地说明，音乐能在那些内行听众的心里产生出何种特定的感觉和感受。

音乐和舞蹈

在印度典籍中多次出现对综合艺术的看法。如在《海螺氏梵书》中，人们把纳尔特亚（舞蹈）、基塔（声乐)和瓦迪塔（器乐）的统一体理解为西尔帕（艺术）。纳尔特亚这一

概念主要包括舞蹈艺术和与此相关的表情和手势的表演，也就是说，它主要指的是表演艺术，同时也包括音乐以及戏剧部分。只要浏览一下婆罗多的《乐舞论》就能了解这一点。该书包括了对剧院、舞台、演员的化装以及击掌类型的各种描述。它还教导舞蹈表演者如何走好舞步，做好动作、姿势、手势和表情，如何掌握各类舞蹈及其内在的作用和所要表达的感情，此外，该书对语言、语法、修辞、文体，对情节的布局，对称呼的形式等等也都作有论述。这些都是面向剧作者的。关于角色的配备、所要表现的人物类型，尤其是与“那些离家妇女”——那些从职业上看是被观赏的舞女，也被称作妓女——的交往等问题，《乐舞论》为剧院指导也作了提示。该书有六个章节论述音乐和乐器。可以说，《乐舞论》是一部涉及戏剧领域各个方面的纲领性专著。

在印度人的思想中，在他们的宗教观念中，以及在日常生活和一些固定场合的现实中，舞蹈具有重要的作用。人们把传统的艺术舞蹈分为纯粹的舞蹈（着重表达内心感情的）、表现性舞蹈和戏剧性舞蹈。要掌握这三种舞蹈都必须经过长期的训练。戏剧性舞蹈借助舞蹈的手法来表现印度天神和英雄史诗中的事件。观众事先都了解这些主要以哑剧方式表现的神话内容和情节。演出是用各种姿势和用各种舞蹈的表达方式进行的。姿势，主要是手势，也包括头、眼、嘴和整个身体的姿势，都具有象征性的含义和从习俗上已得到固定的含义。《乐舞论》记述了67种手势、32种舞蹈造型和108种舞蹈动作。这类演出都有“序幕”，其中包括乐师上场、校准乐器、女歌手做好演唱准备以及进行某种宗教仪式和献花，然后开始歌唱和舞蹈。

按照古代印度人的理解，舞蹈渊源自天神。舞蹈一方面具有宗教特性、具有魔力和祭祀的功能，另一方面，它当然也表达了生活中的欢乐。据南迪克斯瓦拉(Nandikesvara)的记载，表演的机会很多：“在节庆活动中，要表演戏剧性舞蹈和纯粹舞蹈。而表现性舞蹈则主要在君主加冕、宗教庆典和宗教性游行时演出，也在婚礼、男孩出生、朋友来访和在新建房屋的落成典礼等场合演出。这是因为表现性舞蹈能为人带来幸福。称作纳塔或纳塔卡的舞剧有某个传统故事作为主题，并因此与宗教生活联系在一起。不用表情去刻画精神状态的舞蹈称作纯粹舞蹈(纳尔塔)。能够捕捉或激发某种感情或情绪的舞蹈称为表现性舞蹈(纳尔特亚)。这类舞蹈常在大国君主的宫殿里演出(见达尼埃卢：《印度古典舞蹈》，1970年)。在吠陀时期，舞蹈，至少某些姿势动作，在丧葬仪式(见《梨俱吠陀》)和在祭祀仪式上都具有一定的位置。以后，主要又在庙宇的礼仪上发挥它的作用。

如上所述，连印度河文化时期的一些男女舞师的小雕象也被保存了下来。从公元前2世纪起，除了乐师，舞师的形象也经常被雕刻在佛教艺术的大量浮雕和雕塑品中。K·瓦特萨扬(见《文学和艺术中的印度古典舞蹈》，1968年)力图对印度造型艺术中的表演场面作出解释，并试图把其中的姿势和舞蹈造型与《乐舞论》中的舞蹈术语相统一。无疑，这是有其局限的，他的工作也表明了这一点。舞蹈是一种运动的过程，而画面只能再现静止的姿势。瓦特萨扬在进行上述工作时强调，从最古的时候起，印度的造型艺术家们似乎都为印度舞蹈的那种生气勃勃的力量所陶醉。他还一再试图对那种既富有生命力、又各具特色的活的眼神作出描绘。他还试图尽量

精确地记录感情的强烈程度以及丰富多彩的舞蹈动作。《维斯努哈默塔拉往世书》中有一个章节对表演艺术和造型艺术加以比较，并指出了两者的共同之处："如同在戏剧性舞蹈中的情况那样，在绘画中也涉及对宇宙的再现、对处于感情状态中的人及其性格的再现。"

由许许多多小铃铛组成的脚圈是女舞师的标记。南迪克斯瓦拉的《阿比那雅达尔帕纳》对这种能发出声响的饰物作有记载："女舞师必须在其两个脚踝处各用蓝色带子系上一百至两百个小铃铛。小铃铛之间留有约一指宽的距离。它们由青铜制成，既能发出悦耳的声响，又要具有美丽的造型。小铃铛的神祇是星星(见达尼埃卢：《印度古典舞蹈》，1970年)。在苏陀罗迦王编写的剧本《小泥车》的第一幕里，艺妓瓦桑塔塞纳的饰物的声响及其花环的芳香被称作为这位美丽艺妓的特征。那位藏在暗处的宫廷总管悄声对瓦桑塔塞纳说："我胆怯的孩子，你就象隐在云层里休息的闪电一样，别人虽然再也看不见你了，但是，你的花环所散发的芬芳，脚圈所发出的轻微的声响都会把你出卖的！瓦桑塔塞纳，你听见了吗？"

除了独舞外，群舞的画面也一再被描绘，当然，男女舞蹈者是分组进行表演的。在被描绘的舞蹈者中经常涉及天神，譬如湿婆神、因陀罗神和黑天神。就这几位天神而言，舞蹈是他们的基本特征之一。据南迪克斯瓦拉的《阿比那雅达尔帕纳》所载，湿婆神被称作舞王，是他用舞蹈创造了世界，并主宰着世界的一切。但是，他的舞蹈也被解释成具有丰收的魔力。湿婆神所跳的坦达瓦(Tandava)舞被视作一种极为狂热、具有极为强烈感情的舞蹈。当然，据《乐舞论》第四章所载，

也还有“平缓的”变体。从各种现象分析，这种舞蹈并不展示某一情节过程，而是表达特定的情绪和感受。因陀罗神与舞蹈也有特殊的关系。在《梨俱吠陀》中，他已作为舞蹈者而受人尊崇。他用舞蹈形式刻画自己的英雄事迹，双马神童也宣讲这些事迹。这时，舞蹈不是为观众所作的表演，而是舞蹈者本人的行为和形象。

乐　　器

现在向读者介绍一下各类乐器的概况。婆罗多的那本大约成书于公元1世纪的《乐舞论》把古代印度人使用的乐器概括为四类，即体鸣乐器、膜鸣乐器、弦鸣乐器和气鸣乐器。千百年来，这种分类基本上没有变化，而在当今，它还构成了乐器学的基础。库特·萨克斯和莫里茨·霍恩博斯特尔于1914年提出的《乐器分类法》也是以这四种类型为出发点的。

从古印度的图象中，相对地说，只能看到较少的体鸣乐器。其中有一种木制的体鸣乐器，今天的北印度人称为丹达(danda)，这是约半米长的圆形木棍，互相敲击发声。就是到了今天，印度的部族居民在跳舞时也还使用它。在古印度浮雕上还出现另外一些体鸣乐器，有各种形状的铙钹、铃和钟等。显然，使用成串的小铃铛最为普遍。套在脚踝处的铃铛脚圈可能是女舞蹈者地位的象征。但也还有一些图象，上面刻着在舞蹈时用手来摇动的哗啷器。富有启发意义的是，塔拉(tala)这一概念有三种含义：第一，表示音乐的节奏或者时值；第二，表示拍手；第三，用于称谓用金属铸制的铙钹。在早期梵文文献中还出现有许多可能曾被称为体鸣乐器的其

他乐器，但它们只能有保留地被划入特定的类型之中。

在印度，膜鸣乐器自古就十分重要。在一些讲座上，萨克斯习惯这样说，仅印度一国的鼓的类型就比非洲大陆的还多。在梵文和泰米尔文献中能找出印度历史上极其丰富的不同鼓型和数百种鼓的名称。这两点促使研究家们对所出现的名称和被描绘的类型之间的相似之处作出考证。但是，人们终于不得不承认，"在一大堆杂乱无章的印度专业名词面前，试图将某种鼓和某个名称对等起来所作的全部努力均告失败"（见萨克斯：《印度和印度尼西亚乐器》，1923年）。这些名称中，有一些指鼓的某些类型，另一些则专指鼓的功能和一般特点，而不指特定的类型。例如我们碰到的tyagu-murasu（慷慨鼓）或vira-murasu（英雄鼓）等名词，就无法断定，指的究竟是大鼓还是小鼓，桶形鼓还是锅状鼓，或者其他类型。如上所述，大部分鼓都被视为具有魔力，人们用酒肴等供品来祭鼓以作为对鼓的崇敬。有人认为，鼓与神本身息息相关（如在巴斯塔尔贡德人的戈图尔里的情况），也有人认为，鼓声就是天神在战斗时所发出的怒吼，还认为它能够祛邪除魔，不管是哪种说法，我们都能观察到相同的具有魔力的和宗教仪式的背景。印度古代文献表明，几乎在音乐表演的所有领域，无论是为舞蹈和演唱作伴奏，还是在行军中，或是在与其他乐器的合奏中，鼓都作为一种节奏乐器被使用。虽然能把鼓的许多变体归结为十几种基本类型，但鼓的种类的多样性使人感到惊讶。在这些基本类型中有锅形、桶形、圆形、截锥形、枣核形、杯形、梨形、瓶形、沙漏形等等，每一类型还有众多的、或者说是无数的变体。

如上所述，在吠陀经里经常出现顿杜比（dundubhi）这一

单词，它主要是指战鼓。据《鹧鸪氏本集》的说法，该乐器的鼓身为木制。据莫尼尔一威廉斯编的《梵一英辞典》(1960年)的解说，顿杜比是“一种大型锅状鼓”。看来，顿杜比完全有可能包括了凡是用于战争目的的各种类型的鼓。萨姆巴莫蒂(见《南印度音乐和音乐家辞典》,1952年)称顿杜比为“一种大型的截锥形鼓”，鼓身由芒果木制成。用鼓槌击奏，能发出洪亮、惊人的声音。这在吠陀经里多次被强调。这种鼓究竟蒙有一张还是两张皮膜，尚不清楚。试图把顿杜比说成是“纳加拉”鼓(nagara)——一种随穆斯林传到印度的鼓，形似流行的定音鼓——的看法，令人生疑。锅形鼓、尤其是那种用陶土制成鼓身的小型锅形鼓特别流行，以致无需化费多大力气便可指出，远远早于伊斯兰教进入印度之前，就已存在这种定音鼓式的小鼓了。据C·马塞尔-杜布瓦(见《古代印度的音乐和乐器》，1941年)的说法，在孟加拉的帕哈尔普有一座画面不大清楚的浮雕，上面有大约公元4世纪至5世纪时的锅形鼓。我们甚至可以把结论提前几个世纪，因为公元1世纪至2世纪的健陀罗锅形鼓已是人所共知的。这种陶土制成的容器有一又短又宽的脖颈，开口处绷有皮膜。在《梨俱吠陀》中已经出现的顿杜比，也可以在《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》、《本生经》、《乐舞论》以及许多后来的资料中看到。地鼓在吠陀礼仪上占有重要的地位。地鼓由“大地”和顿杜比两词复合而成。人们在祭祀场地附近挖个坑，并蒙上润湿的兽皮，充作鼓膜，然后用鼓槌击奏。这在中吠陀时期的许多经文中都有记载。

据文献记载，公元前1世纪时，除了顿杜比外，最重要的鼓无疑是木旦加鼓(mrdanga)。在吠陀中虽然没有这一名

词，但它出现在波尼尼的著作中，出现在《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》、《政事论》和《乐舞论》(在该书中作为一个总概念出现)以及许多其他梵文文献中。《乐舞论》把鼓划为三类。用陶土制成的木旦加属于第一类。从该类鼓的各种鼓名可以推断出，在演奏时它们的位置：称为乌德瓦卡(urdhvaka，垂直的)鼓是直立放在演奏者面前，演奏者蹲在地上演奏；安齐卡(ankika，平卧的)是水平地放在演奏者膝间的鼓；阿林亚(alingya，被抱着的)是由演奏者用胳膊夹住的鼓。在《乐舞论》的其他章节还能找出对它们的形制所作的说明：乌德瓦卡的外形象大米粒，就是一种扁平的枣核形；安齐卡的外形象诃子果①，即无尖角的枣核形；而阿林亚则被婆罗多拿来与牛尾作比较，可以推想，这是一种截锥形的或沙漏形的乐器。第二类鼓称普斯卡拉，有木制的共鸣体。木拉伽(muraja)、达尔达拉(dardara)和帕那瓦(panava)属于此列。关于木拉伽，没有详细的记载。婆罗多的《乐舞论》只提到，该乐器直立放置在地上。达尔达拉为桶形，其皮膜直径为12安古拉②，腰部直径为16安古拉。第二类中的第三种乐器是帕那瓦，为沙漏形，皮膜直径为8或5安古拉，腰部直径为4安古拉。凡无法定出准确音高的鼓都被归入第三类，主要有倍里(bheri)、帕塔哈(pataha)、班巴(bhambha)、顿杜比和丁迪马(dindima)等。这类乐器只在特定的场合和时间使用，乐队合奏时也很少见。凡属于第一和第二类鼓的共鸣体都要纵向地绕上皮条，并通过这些并列的、间距又很小的皮条定出皮膜的

① 诃子果(Myrobalane)，又译诃黎勒果或藏青果，卵形或椭圆形。——译者

② 安古拉为印度长度单位，一安古拉约等于2厘米。——译者

音高。调音的方法是移动打在所绕皮条上的结扣，或者移动插在皮条和共鸣体之间的圆形小木棍，这与塔卜拉(tabla)的调音方法类似。婆罗多(《乐 舞 论》)把他所认为的节奏鼓的调音形式分为三种：孔雀式(mayuri)调音法(f′、d、g)；半孔雀式(ardha-mayuri) 调音法 (d、e′ bb′)；匠人式(Karmaravi) 调音法 (e′、d、a′)。此外，婆罗多还 描述 了调音的过程：在鼓膜中央放上一块湿泥团，或小麦面团，也可以用大麦面团，待其自干。河边深蓝色的湿土为最佳，土质越纯越好，切勿混入碎石细沙、烂草糠秕等物。木旦加鼓至今仍被视作印度最受崇敬的鼓。主要在演奏宗教音乐、唱诵古老的“德鲁帕德”赞歌时使用。尽管随着穆斯林传到印度的塔卜拉广为流传，但时至今日，木旦加鼓仍在严肃音乐和典礼音乐中占据重要地位。该乐器的演奏技巧极为复杂，有关情况笔者曾同塔卜拉的演奏技巧一起作过论述(见《东方音乐记谱法》，1967年)。木旦加鼓具有细腻多变的音色，其丰富的程度超过了其他任何一种鼓。《乐舞论》把徒手击鼓分成五种击奏形式和四种击奏组合。用以标记各种击奏表演形式的是一种音节符号。古印度的一些图象证实，一位鼓手要击奏二至三面鼓。这指的是一种细长的、腰部稍凸的桶鼓，它与木旦加鼓类似。在演奏这类鼓时，用两面，以后也用三面鼓作为一种组合。其中一面鼓竖置于演奏者面前，这样，他只能击奏其一面皮膜。第二面鼓横放在第一面鼓和演奏者之间，或是 放 在 演 奏者腿上，或直接放在地上。这样鼓手可支配三面皮膜，也因此可以更好地选择出吸引听众的音色。可以认为：这不仅仅涉及鼓演奏中的一种确实能把握观众的方法，而且——至少在某种程度上——这种身体和胳膊的极富效果

的运动还会产生某种作用，即乐师努力以其击鼓的艺术技巧给人留下一种特殊印象。进一步看，这种在公元前后奏乐时出现的典型的鼓类组合与“特里普斯卡拉”概念有关。在《乐舞论》中，“特里普斯卡拉”指上述两面鼓的三面皮膜，人们用这三面皮膜有可能演奏出极为丰富并具有不同色彩的音响。

在古代印度，一种沙漏形的鼓达马鲁(damaru)也十分重要，它在《乐舞论》中被称作帕那瓦或阿林亚。从各种画面上看到的这种鼓常由天神或英雄武士拿在手中，今天，除了印度南部和(中国)西藏(在前不久，该乐器在这些地方仍然被认为具有魔力)，有关该乐器的神奇传说已经湮没无闻。在印度的一些有关舞蹈神湿婆的图象上，我们可以看到该神手持达马鲁。在西藏被尊为摩诃迦罗湿婆、大黑天神的湿婆，也演奏达马鲁。在声音和说话女神萨拉斯瓦蒂的图象中，也常常刻画有达马鲁。该乐器大多由鼓手用左臂夹住或象安马拉瓦提和纳加尔朱那孔达等地的图象所示，它被拴在鼓手的腰带上，即为竖挂着的。两头的鼓面仅有一面用于击奏，并只用鼓槌敲击。演奏的方式有两种：一种是鼓手用右手执槌击奏，另一种是鼓手两手各执一槌击奏。

库·萨克斯于1923年在《印度和印度尼西亚的乐器》中提到，这种8世纪的沙漏鼓形象最早是在阿旃陀发现的。看来这是错误的，因为在拜鲁特也发现了沙漏鼓。

在古印度，也偶然有箍框鼓。这在健陀罗地区可以见到。它可能从近东输入并随着时代的流迁，又传到了印度中部和南部。这种鼓是单面鼓，另一面有皮条结扣，用它绷紧正面的皮膜。印度的箍框鼓大多用一种弯槌击奏。

用于绷紧鼓膜、定出音高的装置和皮条的捆扎方法也如

同鼓的种类一样丰富多采。总体上说，古印度鼓的类型取决于共鸣体的形状。古印度鼓的捆扎模式可分为甲、乙、丙三大类。丙捆扎法是用皮条交错地绕在共鸣体上，因此，有时绕上的皮条几乎布满了一层。乙捆扎法为：先象丙法把皮条或细绳绕在共鸣体上，然后每两根用一个结扣或者用一个可以移动的，并很容易改变皮条绷紧度的环互相联结起来。这样皮条就形成了并行的V字形图案。人们也使用其他调音装置，以代替移动环或结扣：对于圆形鼓和桶形鼓，可以移动插在细绳和鼓壁之间的小木块；对于沙漏形鼓，也包括对于其他鼓，有时围着鼓腰再绕上皮条或细绳，以把纵向绕在鼓上的皮条一并系紧。能否从用于绷紧皮膜的不同装置中就鼓的年代和渊源等问题得出某些进化史方面的结论，这一问题很难回答。但是可以认为，在古代，制鼓者在这些细节问题上各自发挥着他们独特的想象力，这在今天的印度还能看到。

要想成为一位优秀的、有成就的鼓手，必须具备何种素质和才能呢？婆罗多的《乐舞论》对此作有详细的记述：他必须身心健全、头脑清楚，必须双手灵巧、反应敏捷，必须熟练掌握各种演奏方法，能准确地起奏，在合奏时又能与他人默契配合，必须掌握节奏单位，也必须掌握他所要为之伴奏的唱诵，还必须具有表演方面的经验，并能够掩饰某些不足。

我们从一些图象上能发现古印度的气鸣乐器，其中只有少量竖笛，但横笛却很多。个别还有一些显然从西方输入的阿夫洛斯式吹奏乐器和潘管。此外，还有一些螺形号，其中有的有吹管，有的无吹管。偶然也还有一种长号形乐器。外形象古罗马的“里吐乌斯”(lituus)，或象祭祀用的、有一兽头形吹

口的“卡尔尼克斯”(karnyx)。在吠陀文献中已提到多种被后人称之为管乐器的乐器名称。至于在《梨俱吠陀》中所述及的巴库拉(bakura)显然就是螺形号(因为它有一个圆锥形的“号腔”，所以也被称作螺形号)。在大海螺壳尾部钻出一个吹口，就制成了一把螺形号。在中吠陀时代已不再用巴库拉称呼它，而是改用“赞卡”(Sankha)了。在拜鲁特和安马拉瓦提都有其图象。尽管马塞尔-杜布瓦断言(见《印度古代的音乐和乐器》)，桑奇没有赞卡，但我们有不少从桑奇找到的图象，从而驳倒了杜布瓦的观点。在一张摄于拜鲁特的图片上，有一只猴子在吹赞卡。该乐器有两种吹奏方式：一种是直接吹，把钻了孔的螺壳尾部充作吹嘴；另一种是借助一根连接在螺壳钻口上的短吹管来吹奏。该乐器主要具有宗教特性，在吠陀时代和后吠陀时代的经文中，它被看作一种具有魔法的乐器和用于宗教礼仪的乐器，也被视为一种战号。在吠陀经中，赞卡是毗湿奴的象征，以后也是湿婆的象征和化身(如有18臂的拜拉瓦)。在佛教和耆那教的祭礼上也使用这一乐器。《乐舞论》除了述及其他类似小号的乐器外，也论述了赞卡。

但是，根据《乐舞论》的记述，最重要的气鸣乐器是一种竹制横笛瓦姆沙(Vamsa)。它也被称作维努(venu)，意为竹管。在吠陀文献中，在所有被列入吹奏乐器的名称中，出现得最多的是顿达齐尼(tundakini)。这大概也是一种木制或竹制的笛子。在古印度的一些图象上，这种横笛极为常见，远比其他气鸣乐器多见。在公元后的700年间，它的形状、长度、直径等都发生了变化。早先，它的外形象竖笛一样比较短粗，而在500年之后，变得细长秀气了，管腔也窄了。同时，吹孔的位置也有了变化。早先的吹孔开在管身长度的约

三分之一处再靠中间些，而在阿旃陀壁画上描绘的笛子吹孔则离管身的一端很近。

遗憾的是对指孔的研究毫无成果，因为根本看不清画面上的指孔。既无法确定指孔的数目，也无法断言指孔的间距。但这些笛子一定有指孔，并且毫无疑问是旋律乐器。有这样一些画面，上面各有两位笛手，他们并排站立着演奏，看样子，其手指的位置是一致的，好象在齐奏。还有多处画面描绘的一些笛手都在运用一种独特的指法。与此相反，在有些描绘古横笛的画面上，吹奏者只是平平常常地用手拿着笛，而无法表明他在使用指孔。当然，这种演奏姿势的画面也许只是某位不大注重细枝末节的雕刻家的作品。

除了艺术音乐之外，在描绘牧人奏乐的画面上还有一种显然是无指孔的横笛。吹奏者用右手手指堵上或敞开侧面的开口，以此来改变音高。

瓦姆沙一般在剧团乐队和其他类似的歌舞乐队中使用，有关它的吹奏法，《乐舞论》有下述记载："竹笛的音程由二、三或四个微音程组成，它是用按半孔、震指和按全孔指法产生的。"《乐舞论》还补充道："来回摆动笛子也能产生出其他音程。"《乐舞论》对笛子的音色也作了很有意思的说明："依照传统的说法，如果不吹颤音和尖锐之音，如果利用各种旋律线条和装饰手法，如果遵循各种规则平缓地吹奏，该笛的音色是圆润悦耳的。"其声音应该"传得很远，应该美丽动听、轻快和谐。"

从希腊传到印度北部的潘管曾在古代的健陀罗流传了很短的一段时间。以后它就完全消失了。文字资料和图象资料也没有再提到它。阿夫洛斯式乐器也与希腊人一起在印度西

北部出现过。虽然有关该乐器的图象没有提供详细的情况，但可以认为，这是一种管乐器，至于双管阿夫洛斯，其一管用于奏旋律，另一管用于奏低音。除了健陀罗地区，在别处的一些有外国乐师参加的佛教庆典仪式的图象上，也有某些阿夫洛斯式乐器。尽管在吠陀文献中出现的乐器名称“纳地”(nadi)是指一种芦笛式的芦片乐器，但并未对它作出明确的说明。据G·H·塔勒卡尔(见《印度雕塑中的乐器》，1972年)的说法，纳地是“一种芦笛或管子”。

毫无疑问，印度人早在古代就使用一种能螺旋形旋转的有簧片的喇叭，它完全是土生土长的印度产物，就是到了今天，尤其在一些当地的部族(贡德人、比尔人)中，人们还经常使用它。但是在各种图象上找不到这种喇叭，这似为一种例外。当然，这一现象并不能使人相信，这种乐器十分稀少。相反，宁可认为，任何孩童都能掌握它。事实上，该乐器结构简单，又十分普及，致使雕刻家们很少再去描绘它了。此外，与其说这种喇叭所发出的声响是某种形式的音乐，不如说它是在祛邪除魔。萨克斯（在1923年）曾谈到该喇叭的吹奏。他提到：“大概……在吹奏时，用手指把上端压扁，就形成一对互震的簧片。”

现在来谈弦鸣乐器。弦鸣乐器在印度历代音乐中都具有重要地位。从古印度的一些图象上可以看到这类具有不同形制、并被冠以维纳(vina)这一总概念的乐器。在公元前1世纪上半叶，也就是说在许多吠陀经文中就经常提到维纳这一名称。从该事实中可以得出下述结论，在印度音乐史的早期，这种弦乐器就受到普遍欢迎，并得到广泛流传。在更早几百年的典籍——《梨俱吠陀》、《阿闼婆吠陀本集》和《耶摩尼梵书》

——中，就能找到一些被后人列为弦鸣乐器的乐器名称，如加尔伽拉(gargara)、卡尔卡里(karkari)。萨克斯称："加尔伽拉指的是一种弦乐器，所以，它大概是一种横置的弓形竖琴，它也是在纪元前的印度浮雕上唯一得到描绘的弦乐器。"

如上所述，在印度悠久的历史上，维纳这一词语用以表示各种形制完全不同的乐器：

a)弓形竖琴；演奏时，琴被直立或横放。

b)有梨形琴身的长颈或短颈的琉特琴。

c)在纪元后才出现的板式或棒式齐特琴。

根据图象资料看，最古老的形制是弓形竖琴。据史料看，该乐器由梵天的儿子那罗陀发明。那罗陀，这位神与人之间的使者，被尊为德瓦乾闼婆(天神)或乾闼婆拉甲(天乐之王)。有关维纳琴的最早文献资料比第一批足以肯定该乐器的图象还要古老，它们源出自中吠陀时代(公元前6世纪)，主要源出自《梵书》。《耶摩尼梵书》是这样描述维纳琴的：它有七根琴弦，一个琴颈，一条背带，一个蒙有兽皮的琴身，上有音孔数个，另有一个拨子。这儿的两个术语"琴颈"和"琴身"指弯曲的弦柱和展开并凿空的、充作共鸣体的尾部。因为该乐器要用10个手指来演奏，所以，E·尼耶胡伊斯(在1976年)认为，这是一种弓形竖琴。该观点为其他研究家所承认。

在中吠陀时代的文献中，除了维纳这一词语外，还有一种乐器名称，叫"瓦纳"(vana)。这两个概念无疑具有极为近似的含义。萨雅纳在其对《爱达罗氏阿兰若书》所作的注解中证实了这一点。他解释说："人们用瓦纳来称呼大型的竖琴式维纳琴。"该注解还提到"荷特里"(唱诵者)象拿维纳琴一样用双手抱着木制的、张有上百根弦的瓦纳，并倚在左侧。当时

的其他典籍，如《耶摩尼梵书》也证实了瓦纳有上百根弦的说法。

《乐舞论》对弦鸣乐器作有较为细致的论述。其中提到四种不同的木制弦乐器：两种是主要的，即九根弦的维帕西(vipanci，大多用拨子演奏)和七根弦的西特拉(citra,用手指弹拨)；还有两种是“从属的”，即卡恰皮(kacchapi)和戈萨卡(ghosaka)，它们可能只起伴奏作用，所以被列为二等乐器。维帕西维纳琴和西特拉维纳琴大概是弓形竖琴。《乐舞论》对这种弓形竖琴的演奏技巧还作有精彩的描述。其中提到十种不同的指法：用小指和拇指弹拨一根弦，称作“普斯帕”(pusa)；同时触及第二根弦，称作“卡拉”(kala)；如果左手按住一弦，右手弹拨之称作“塔拉”(tala)；“尼斯科蒂塔”(niskotita)意为用左手拇指拨弦；“温姆尔斯塔”(unmrsta)意为用左手食指勾弦；如果所有手指都拨一根弦，称作“雷帕”(repha)；如果在进行“塔拉”动作时，再击奏该弦的下部，称作“阿努斯瓦尼塔”(anusvanita)；如果某弦在一个长音节时奏响，称作“宾杜”(bindu)；由右手小指和拇指作下行运动并击弦三次构成的指法称作“阿瓦姆尔斯塔”(avamrsta)；最后一种，断开或连着作上述击奏，称作“阿努班达”(anubandha)。这十种指法足以说明，弓形乐器在印度古代就有了一套比较完整的演奏技巧。

古印度的这种弓形竖琴的存在年限至少能够回溯到吠陀时代，甚至可以回溯到印度河文化时代。可以再一次把这种弓形竖琴与公元前3000纪苏美尔（古代南巴比伦）的和埃及的相应乐器联系起来。虽然有各种理由认为，这类乐器之间互有影响，但无法肯定其间一定互有影响。如上所述，从公元前 2 世纪起，在印度的雕塑中，例如在拜鲁特、桑奇、巴查、安

马拉瓦提和纳加尔朱纳孔达等地，颇为经常地出现这种弓形乐器。斯瓦米·普拉纳那南达对七弦维纳琴作过详细的描述，并提到皮塔尔科拉石窟的三幅有关该乐器的图象。在印度，到了公元1世纪下半叶，人们已不再使用这种弓形竖琴，但此后，它却出现在后印度地区。譬如吴哥的浮雕上有它的形象，在缅甸，直到近期还被演奏。从其外形上看，古印度的弓形竖琴使人想到一把平弓，该弓的反面嵌入船形的共鸣体内。各种图象显示了该竖琴有各种形制，它的位置也说明有各种不同的演奏方法。大部分是坐着演奏。在列队行进时，演奏者用皮带系住竖琴，并挎在胸前。根据现有的图象得知，弓形竖琴的琴弦为五根、七根、九根、十根，甚至更多。大部分图象都不很清楚，以致无法从中找出确实可靠的证明资料。我们只能推测，所张弦数多者用拨子演奏，弦数少者（七弦或五弦）主要用手指弹拨。为防止绕在琴颈上的弦滑脱，古埃及的弓形竖琴上常常有一种弦柱栓，而古印度的却没有。

如上所述，弓形竖琴是健陀罗王用以伴奏其唱诵的乐器。它也是一件在古代演奏舞蹈音乐和娱乐音乐的主要乐器。它既是独奏乐器，又是伴奏乐器，也是乐队乐器。在笈多王朝时，从佛教到印度教的过渡已十分明显。当时，除了古老的弓形竖琴外，越来越多地出现了其他形制的维纳琴。尽管如此，在一些特定的场合，弓形竖琴仍然受到偏爱。似可以当时的钱币为例：钱币上刻有沙摩陀罗笈多王奏着弓形竖琴在赞颂佛陀的图象。

与此相关的还应提到三角形竖琴。它的始源既非在希腊，也非在埃及，而是在美索不达米亚。从在印度能见到的所有有关图象看，该乐器都有充作共鸣体的木制三角琴身。在靠

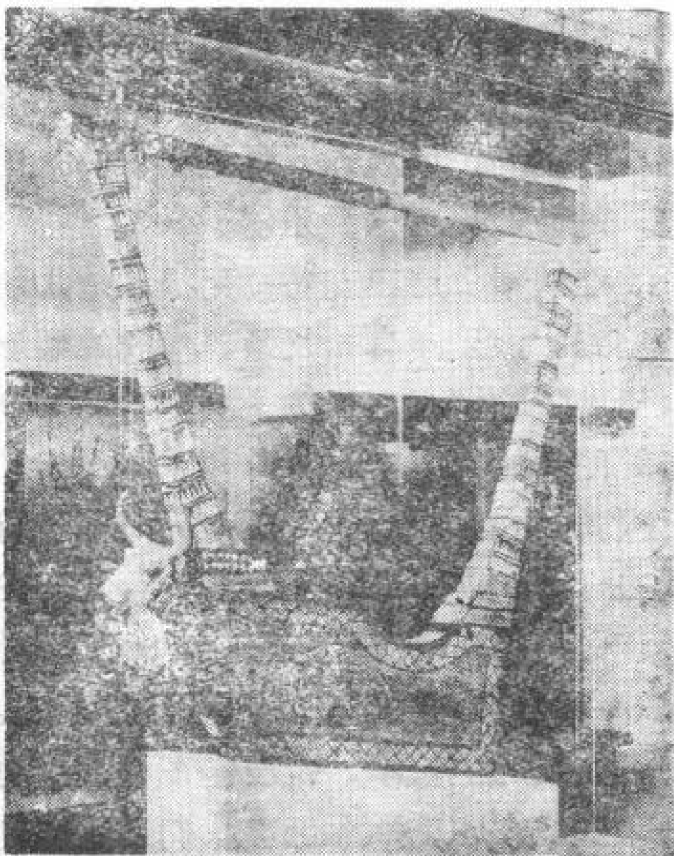
近几乎成直角或锐角的琴身下端凸出一个弦柱。照马塞尔－杜布瓦(见《印度古代的音乐和乐器》)的说法，这种三角形竖琴是随着穆斯林才出现在印度的，该观点无疑是错误的。因为在公元1至2世纪时，健陀罗已有这种乐器了。

还有一种琉特琴形的维纳琴。这在安马拉瓦提和纳加尔朱纳孔达的浮雕上能够见到。该乐器有一长颈、瘦长的梨形琴身，张三至五根弦，借助弦轴调音，用拨子演奏。在印度次大陆的西北部，即在健陀罗的浮雕中也有这种乐器。但其颈常常很短，张二至三根弦。此外，在健陀罗还有另一种琉特琴，其琴身的一侧被截去一角或者凹进去一些。今天，我们在北印度的大量弹拨乐器和弓弦乐器(如萨兰吉〈sarangi〉、萨林达〈sarinda〉和迪尔鲁巴〈dilruba〉等)中，还能 见到这种乐器。

从希腊或近东传到健陀罗的里拉琴，既没能在早期，也没能在较晚的时期传到印度。在印度西北部，我们还能看到一些乐器图象，但无法为其作出准确的鉴定分类，因为它们是一些异常类型的乐器。

在后来的年月里，棒式齐特琴一直是典型的印度乐器。需要提到的是，这类乐器的最早图象出现在笈多王朝时代的浮雕、帕那瓦遗址的浮雕上以及在马德拉斯以南约60公里处的摩摩罗浦罗(或称摩诃巴利普罗)石庙里。该乐器最初系由一竹管组成，上面张一根弦，另有一个固定在竹管上的葫芦充作共鸣体。但也能见到有两个共鸣体的类型。演奏者用一手的手指绷紧琴弦，另一手的手指弹拨之，偶尔也借助拨子演奏。从公元8世纪起，该种维纳琴接替了弓形竖琴式维纳琴，最晚从12世纪起，它又有了品子。

(王昭仁、金经言　译)



图片一

图片一说明

金里拉琴，发现于乌尔国王墓葬群（乌尔第一王朝，公元前2450年前后）。原物收藏于巴格达，伊拉克博物馆。

查尔斯·伦纳德·伍莱在乌尔的发掘使一批美索不达米亚第一流的乐器真品重见天日。在此之前，只能在浮雕、陶俑、轮状印章或其他艺术制品所描绘刻画的图象上见到这类乐器。尽管这些图象都是部分细部的再现，但只能对那些事实上富有艺术性的乐器提供极不完整的形象。有关材料、大小和制作方面的情况几乎一无所知。发掘者几乎难以相信，他所发现的金碧辉煌的乐器竟出于如此古老的年代。然而，当人们了解到音乐与神庙敬神的仪式紧密相关时，就能理解在制作此类乐器时所花的工夫、发挥的手工艺术技能以及使用的珍贵材料。

伍莱在1237号墓穴发现了三件弦乐器的残迹(由于土的压力而被坚实压紧)。尽管木质部分已在数千年的过程中腐朽，已无任何残痕可寻(充其量只在土层中留下了空洞)，但那些仍留在原地的由贵金属、玛塞克镶嵌彩石和其他经久不朽的材料所制成的装饰物使其有可能精确复原。

本图所示的里拉琴保存最为完整，此琴配有一个用金片包裹的长有胡子的公牛头，因此被称为金里拉琴。它是在乌尔出土的同类乐器中最大和最富丽堂皇的一件。在共鸣箱狭窄的正面装饰有一块螺钿镶嵌板，在整个共鸣箱周围有一道用贵重彩色玉石镶嵌成的饰带。牛轭两侧的横档也镶有彩石，并用金片圈饰。牛轭横档则用榫子固定在共鸣箱上，而横杆则由环状金片圈与牛轭的横档相连接。木制横杆的前半部用一根银管裹住，琴弦固定在横杆的裸露部分。琴弦集中引向共鸣箱，在共鸣箱的近中心处有一狭长的水平开口，琴弦穿过开口被引入音箱内部，并在里面用木柱或销子固定。在后半部，音箱正面有一浅槽，其用途为，便于在琴马近处弹拨琴弦。但是这一凹槽也可能来源于在苏美尔人的里拉琴上流行的共鸣器的动物形式，所以或许可以将之解释为公牛背部曲线的模仿刻画。金里拉琴引人注目地高达1.20米，横杆长达1.40米，音箱长65厘米、高33厘米，深8厘米。

这件乐器的复原可以认为是可靠的。在金里拉琴复原的过程中，人们放弃了共鸣器上的声孔，然而这是完全错误的，因为可以认为，在金里拉琴上极有可能存在这种声孔。例如在乌尔出土的所谓王室旗标上所描绘的轻便里拉琴，在琴弦旁共鸣器的上半部就有一个三角形的记号，除了把它看成是加大音响的气孔外，几乎不太可能有别的解释。

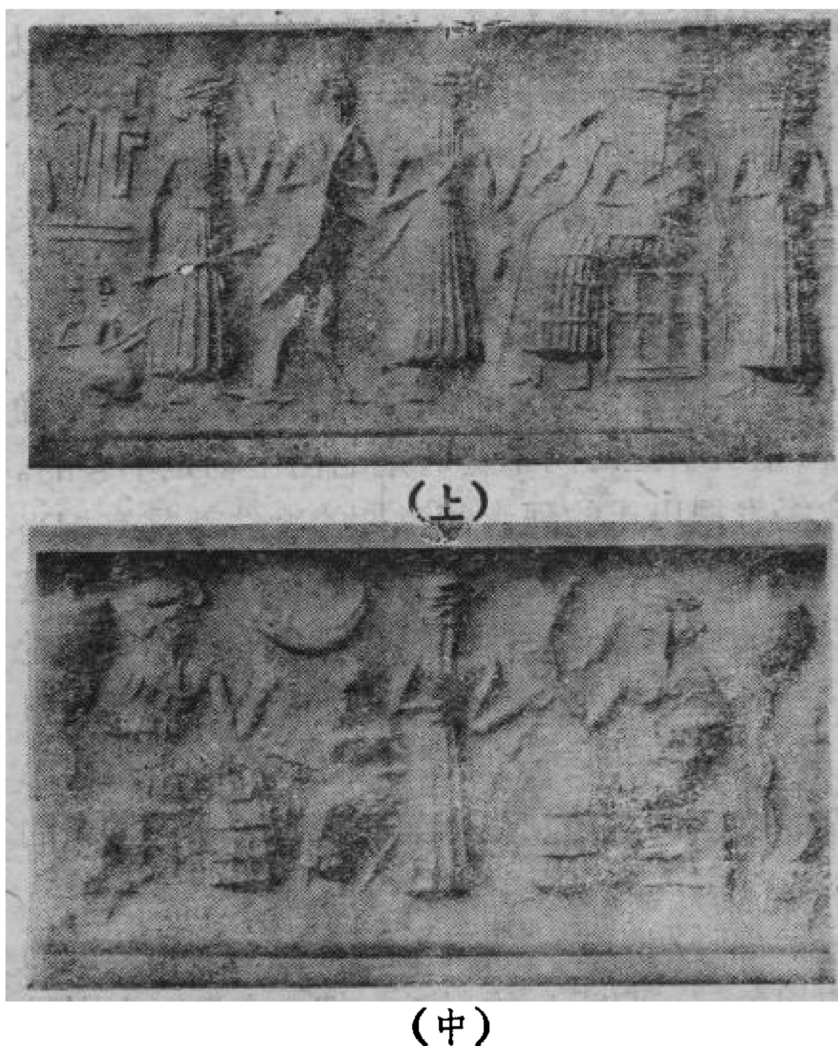
制作这种具有高度发展、金碧辉煌而又色彩瑰丽的，不仅为了悦耳、而且也为了悦目的乐器，要以具有专业的能工巧匠为前提，他们不仅需要熟悉音乐与声学规律，而且必须具备最高的手工技艺。他们加工的各种珍贵的原材料、宝石和贵金属，其中有一部分系出自遥远的地区，并通过贸易运进美索不达米亚。象所有其他制作奢侈品和祭典用品的手工工匠一样，他们都属于宫廷或神庙的管理部门。

苏美尔里拉琴所具代表性的特征是其引人注目的公牛的象征表现手法。共鸣器以或多或少的简练刻画形式显示了公牛的躯体，公牛头则显然以非常自然主义的手法塑造的，引人注意而又具有高度的艺术性。在西亚地区，公牛被视为与史前时代流传下来的多生育崇拜有关，并经常被描绘成雷神的象征；在美索不达米亚的历史进程中，它完全成为神的化身。公牛角(有时用好几对重叠成为牛角状王冠)被认为是神的标记，而当国王戴上牛角，便证明他出身于神。早在哈拉夫土丘遗址时期(公元前4000纪)的早期陶器上就绘有公牛的头盖骨——牛角状王冠，而在迈西利姆时期(公元前2600—2500年)则第一次在美索不达米亚的艺术中出现了带有牛角的似人生物的形象，以此表现神的特征。此外，当时的出土文物也表明：王冠上的牛角之间有植物图形。在宗教诗篇中，公牛被看成是力量的化身；我们知道，“公牛”、“大公牛”或“天上的公牛”，都是神的别名，女神伊娜娜就有“野母牛”这一尊称。乌尔第三期的一份文字记载中把一位神化了的国王描写成“长有多色眼睛的公牛，并有天青石色的胡子”。大大小小的公牛形象(我们不妨想一想亚述人宫殿大门上那些长着翅膀而头上戴有牛角王冠的人形门神、各个时期轮状印章上的

公牛形象以及在巴比伦伊斯塔门上具有现实主义造形和上了鲜明彩釉的公牛浮雕)在数千年的过程中都象征性地表现了神的权力和力量。

我们也可以依此来解释国王墓葬群出土的公牛形里拉琴，这类乐器都含有特殊的宗教迷信含义：其音响象征神强有力的声音，这种弹拨琴弦发出的声音就是对凡人直接的、告诫性的启示。王冠式的装饰——富有艺术性的公牛头——则用以来说明乐器与宗教的联系。

图片二



(上)

(中)

图片二说明

阿卡德人轮状印上镌刻的弹琉特琴和吹笛的乐师（阿卡德时期，约公元前2350—2170年)。原物均收藏于伦敦不列颠博物馆。



（下）

在沙鲁金（在旧约全书中所习用的名字是萨艮）——阿卡德王朝的缔造者，为美索不达米亚历史上的伟大人物之一——的领导下，闪族的阿卡德人得以在公元前2350年前后夺取了对两河流域大部分地区的统治，而且得以把他们所控制的苏美尔人的城邦国家统一起来，并建立一个强大的集权国家，存在约达150年之久。苏美尔的国王年表对上述事件作了如下报道："武力解决乌鲁克；其王国转入阿卡德之手。萨艮——一位棕榈园丁的养子，(后来)曾任乌尔扎巴巴宫中司酒官——成为阿卡德王。他创建阿卡德王国，作为国王执政56年……"要对这个民族的文化成就得出比较准确的概念，凭目前为止所掌握的阿卡德时期的出土物是不够的。但可以肯定，业经发掘出土的阿卡德时期的物件都具有相当高的艺术水平。仅说明阿卡德人军事上的强大，几乎可以说是不负责任的，而在随后的乌尔三期可以在各个方面明显感觉到前阿卡德文化——乌尔一期——延续的连贯性。因之可以对此作出结论，阿卡德时期的文化发展并未经历新的开端，至多包含了一种外来的情调，并且也因此而在当时获得了新的促进。

相当一批阿卡德时期的轮状印章镌刻有记述神话传说的图象，如诸神的战争、一只大鸟的射杀、把一个鸟形人引见

给踞坐的水神、一名耕种之神的形象以及其他种种，凡此都提供了证明，阿卡德时期必然已经有了涉及诸神的神话和英雄传说，但迄今为止仍缺少有关文字资料。

一件保存在不列颠博物馆的阿卡德时期的轮状印章滚动盖印所显示的图象(上图)描绘了上述涉及诸神的神话。伊亚神身穿状似毛织的服装踞坐一侧，通过他双肩散发喷出的带有鱼跃的水纹可以认辨其特征。他的长有两付面孔的大臣乌斯穆和另一名手持棒槌为武器的神正把一个神话中的怪物——上身为人形，下身为鸟形——引见给他。在伊亚神的下方有一道分界线，绘有一名坐在垫子上演奏长颈琉特琴的乐师。在这个人物上方刻有楔形文字，经鉴定这名琉特琴演奏者为乌尔—乌尔(Ur—Ur)，即乐师。由于刻画微小，琉特琴的细部经多倍放大已无法辨认，或勉强可以辨认：演奏者手执长颈琉特琴，从琴颈部散落下两根琴弦的尾端，或许是用以固定的线绳，持琴姿势斜向上方。

第二件阿卡德时期的轮状印章(中图)与上述印章一样系由伊丽莎白·道格拉斯·范·伯伦在1933年公开发表。这两件轮状印章都是美索不达米亚从阿卡德时期起就已存在琉特琴的重要证物。

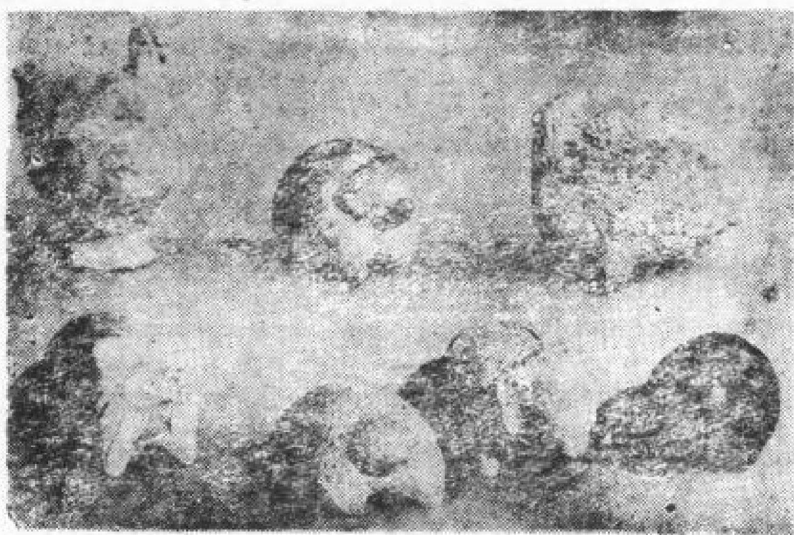
伯默尔确定第二件轮状印章为阿卡德王国第三阶段——亦即纳拉姆辛以至苏图鲁尔时期——的遗物。与前面所述图象相似，印章从右到左刻画了踞坐的伊亚神、长有两付面孔的大臣兼神使乌斯穆以及琉特琴师和其他神祇。穿着长袍的琉特琴师坐在一张凳子上，在他上方是一弯新月。他用右手按紧琉特琴上的弦，用左手弹拨琴弦(与前一件轮状印章上的图象相反)。乐师所持乐器紧靠身体，向上微斜。杜米尼克·

科隆认为，这种微斜的持琴姿势并不是坐的姿势造成的；在伊拉克博物馆也保存有几件轮状印章，我在1970年曾著文述及这些印章上刻画的图象，在这些图象里，坐姿乐师所持乐器均呈水平状态靠在身上。

另一件阿卡德时期的轮状印章(下图)的题材出自伊坦纳神话，内容为一位牧羊人的故事，他骑鹰升天，想为妇女和孩子找到生育草，但是，(史诗中生动地描叙了)他在高空因丧失勇气而摔了下来。

在这幅轮状印章展示的画面右侧有一个坐着的人，他的双脚支撑在一头卧兽身上。他举起右手，显然想挡住在他头上跳跃而过的狮子，在狮子之后有三头长角的野兽向他走去。在画面中间的上半部可以辨认是一名面向主人而坐的、双手持有一根竖笛的吹笛乐师。按琼·里默的分析，这枚轮状印章所示是古代东方从旁吹奏竖笛的少数图象之一。

图片三

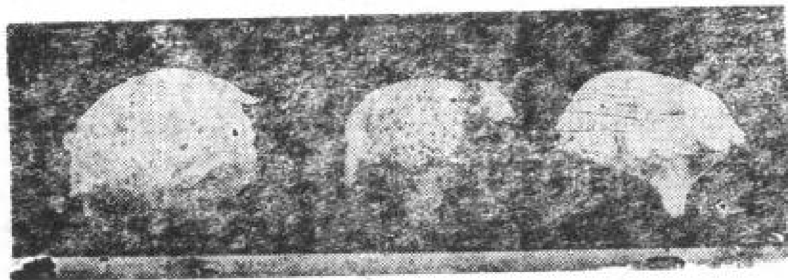


(上)

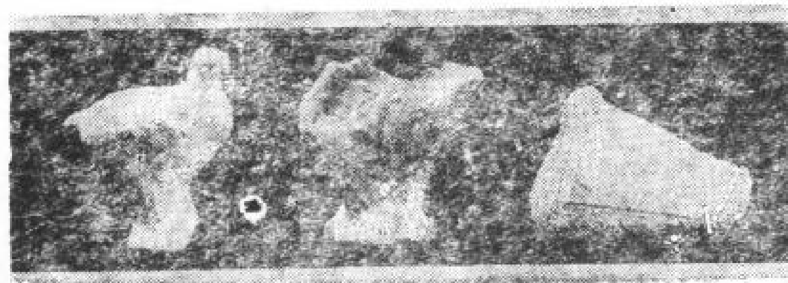
图片三说明

陶制动物形哔唧器（古巴比伦时期，约公元前1950—1530年)。上图原物均收藏于伦敦不列颠博物馆。

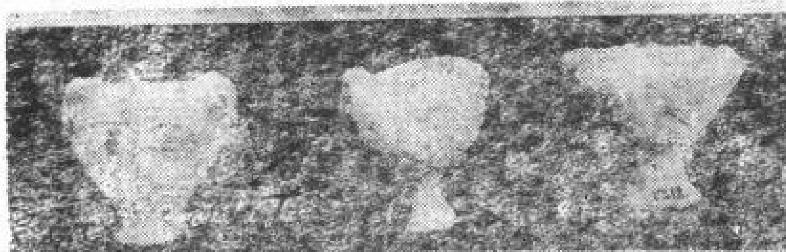
中上、中下及下图的原物均收藏于巴格达伊拉克博物馆



(中上)



(中下)



(下)

在两河流域，自新石器时代开始就证明有赤陶动物造型。被塑造的形象有狮、狗、猪、羊、刺猬、鱼和鸟。此类赤陶制品估计具有祭祀的意义，亦即具有宗教的意义。要把这些塑造物完全解释成儿童玩具，看来是不合适的，尽管也可以考虑有这样的可能，即个别陶制品是充作玩具之用的。许多陶制动物是作为哗啷器而制作的，即把它制作成含有哗啷体的空心体。

不列颠博物馆拥有一批发掘地点不详的陶制动物形哗啷器(上图)。其中有一件黑色的哗啷器(上图下行最右侧)有出处可查；它出自波斯的泰佩吉詹。第一件保存完好的一只母鸡的造型，它以一只下面张开的圆形足为基础。在陶制哗啷

器里还有猪的造型，其向外突出的嘴，钮扣似的眼睛以及大耳朵和短腿，颇具特色。其中有些在背上有一道缘纹，由此还出现了横纹，这 些 线 条 当是表现小野猪身上的条纹。此外，在不列颠博物馆收藏的哔唧器中还有一只乌龟（上图，下 行 第二件)。在美索不达米亚的文字资料和图象资料中都证实既有单峰驼，也有双峰驼。上图上行最右侧的一件，我们认为其造型是双峰驼。尽管腿和头部已残破，但依凭其双峰仍可鉴定出这是双峰驼的形象。通过由针状物所戳的刺孔勾画出了项圈。

在伊拉克博物馆里也收藏有数量相当可观的陶制动物形哔唧器，其中部分为发掘所得，也有部分出处不明(中上图)，这些哔唧器主要出自乌尔、特洛、特勒哈马尔和特勒阿斯马尔。在本书第一次公开发表的动物形哔唧器塑造的形象有：鱼、羊、野猪、三只刺猬、另一只野猪和乌龟。在不列颠博物馆也收藏有巴比伦时期的陶制动物形哔唧器，开罗博物馆收藏有另一件刺猬形的哔唧器。

除了上述造型之外，在许多发掘地点——如乌尔、特洛、基什、尼普尔、亚述尔和特勒阿比雅德——也出土了许多鸟形的陶制哔唧器(中下图、下图)。本书首次公开发表的几件为巴格达伊拉克博物馆所藏，在伦敦不列颠博物馆也存有另外一些鸟形哔唧器。在极大部分鸟形哔唧器中，代替鸟脚造形的是一个圆形的通常向下扩展的底座，这可能主要用作为站立面，但也可能用作为摇动乐器的把手。在埃及也保存有这样一件陶制鸟形哔唧器，但不知其所属年代。最早的陶制鸟形哔唧器是在尼普尔第九层文化中发现的，它被确定为阿卡德时期的东西。在中下图和下图所列的几件从其他遗址出土

的哔唧器均应分类归于古巴比伦时期。然而使用陶制动物形哔唧器的地方并不仅限于美索不达米亚和埃及，在中亚、希腊、罗马帝国和古代欧洲也经证明有此类实物。

通常不把小型动物形体——尽管是空心的，但却没有哔唧体——都鉴定为哔唧器，尽管陶制的哔唧体由于经常使用而变小，并且有可能从形体背后的开口中掉出来。

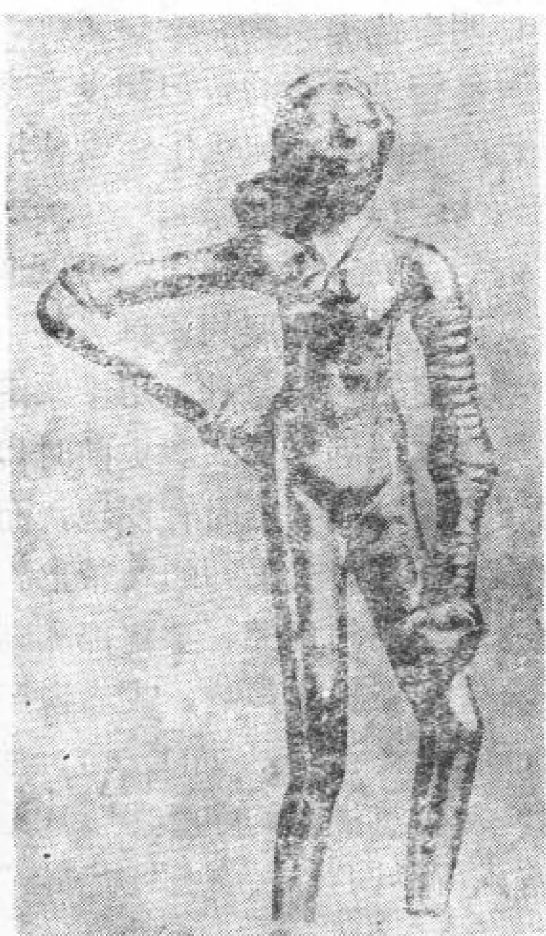
在包括欧洲新石器时代在内的总的古代文化中，可以证明用陶土烧制的器皿状哔唧器从属于社会发展的最早时期。人们曾认为它具有魔法效果而将之用于召唤鬼神，用于求雨和治病，也用于祈求丰收的祭典和其他供奉仪式。“史前时代的那些装有小环或其他悬挂装置的陶制哔唧器时有发现，而且为数甚多。这些哔唧器均被串挂在祭司或巫师的腰带上。祭司在手舞足蹈时通过有节奏的活动使其腰部、手腕部和脚踝部所挂的哔唧器附带产生具有音乐意味的声响，或者说产生与节奏动作相一致的声响；而在念诵召唤鬼神的咒语、举行成年仪式或其他节庆活动时则使用有把手的哔唧器”。（见汉斯·希克曼为《历史和现代音乐百科词典》所撰的“哔唧器”条目）。

这两件表现舞蹈姿势的雕像（见184页）使人断定，在大约四千年以前的摩亨朱达罗和哈拉帕——印度河文化两个最著名的中心——舞蹈已经成为雕刻造型的对象。这两件范例作品是从上述早期文化遗址发掘出土的大批舞蹈雕像中挑选出来的。除去其他相似的雕像之外，还在彩绘的陶器上和印章上发现有相互手挽着手的成排舞蹈者。

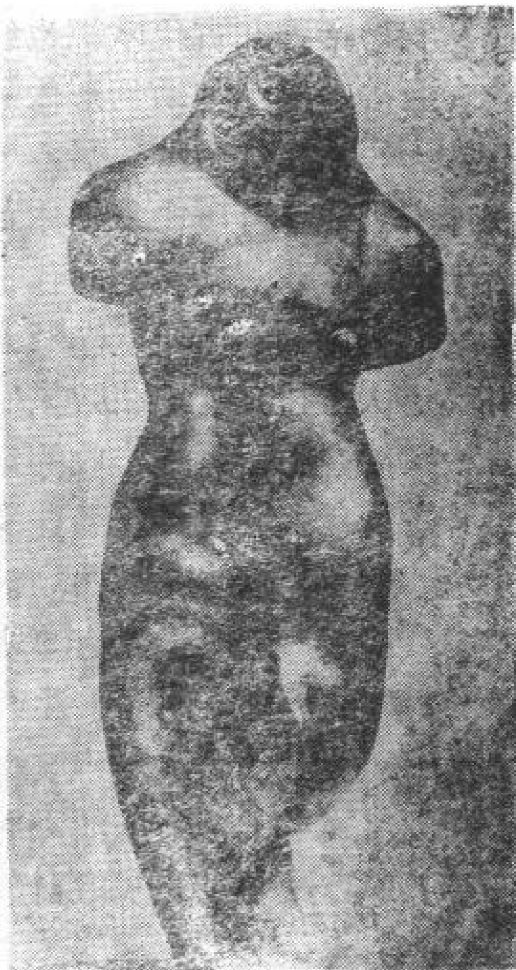
青铜像（左图）是一个娇小、修长的少女，与当时典型的宽臀部的象征多产的母神偶象明显有所区别。少女的右臂顶

在臀部，戴满臂环直至肩部的左臂下垂，左手支在左大腿

图片四



(左)



(右)

图片四说明

左图

舞娘，发现于摩亨朱达罗，约公元前2000年

青铜，高10.5厘米

原物收藏于新德里，印度国家博物馆

右图

舞师驱干雕像，发现于哈拉帕，约公元前2000年

深灰色板岩，高10厘米

原物收藏于新德里，印度国家博物馆

上。头部、躯干和腿部的姿势显示出令人神往的舞蹈动作。除了臂环之外，带有三颗悬饰的项圈是裸露身躯上的唯一饰物。“飘忽隆起的双眼、平塌的鼻子和厚嘴唇，看来是再现了‘当地’人种的典型形象”(黑特尔/奥博耶尔《印度雕塑》，1971年柏林民族学博物馆出版)。

裸体男性躯干像(右图)如同女性青铜像一样具有完美的形态，也表现了舞蹈姿势。尽管缺了头、手臂和腿，但从残存的腿端仍可看出，左腿明显抬向高处，就象我们后来从舞蹈之神湿婆的造像再次见到的那样，右腿处于站立状态。从臀部可以明显看出，上身正在向左旋转。

这两件雕像对印度次大陆的考古研究工作不无重要地作出了贡献，“使由于谬误和无知而被打上了没有历史这一印记的形象改变为具有真正生动的历史意识的形象”(莫德《早期印度》，1960年魏玛出版)。这一论断也以日益增长的规模符合音乐史的实际情况。如今，音乐史的起源已可追溯到史前时期和古代史时期。印度河流域的考古发掘工作首先或多或少地提供了明确的根据。例如，在象形文字中发现了弓型竖琴的象征，尽管近期对这些象形文字的研究和解释还没有能够取得最后的结果。保存有一些陶制的乐器，主要是动物形和球形的笛、哨和哔唧器。欧内斯特·麦凯和马多；斯瓦鲁普·瓦兹从哈拉帕和昌丘达罗拍摄了许多陶哨的图片。这些陶哨都是鸟形的，有的带脚，有的无脚，吹孔全都是在尾端。瓦兹提到，在哈拉帕的发掘过程中发现了一大批直至现今在印度河流域仍普遍受到欢迎的这种鸟形陶哨。在旁遮普人的语言中称这种哨子为“咕咕”(ghuggu)，这表示许多哨子具有鸽子的形状。引人注意的是，当今的这类乐器与数千年以前的

印度河文化中发现的哨子形状相同。考古学家一般都认为这是儿童玩具，这一假设不无矛盾。海因茨·莫德就曾告诫说："所有这些形状显得有些粗糙的小雕塑品表明是儿童玩具，或者甚至是由儿童之手捏制的"。在哈拉帕和摩亨朱达罗分布甚广的用陶土烧制而成的哗啷器一般都呈球形，其中之一有一个陶把手；在哈拉帕出土有两个萝卜形的哗啷器，里面装有陶土烧制成的球状小颗粒，摇动哗啷器时就发出声响，如同某种哗啷器所显示，由于哗啷器壁上的孔眼还发出了加强的声音。欧内斯特·麦凯的报告提到，昌丘达罗出土的哗啷器有残存的彩绘痕迹。有些圆盘形青铜器曾被考虑为钹，而按库尔特·萨克斯(《印度和印度尼西亚的乐器》，1923年柏林/莱比锡出版)的看法，则宁可把它看成为器皿的盖子。最后似乎还应提一下，摩亨朱达罗和哈拉帕出土的被解释成为鼓手的一些赤陶俑："……在两张护身符上看到一面两端蒙有皮的长形鼓。在一个男性小陶俑的颈上挂着另一种形式的鼓或手鼓。还发现过几件被认为是伴舞拍板的东西，可能用作打出舞蹈节奏的声响。"

要完整介绍在公元前3000年至2000年间居住在印度河流域和印度次大陆西北部的那些人的音乐文化，单凭这样少量的、而且还非常不可靠的论点显然是不够的。从当时的城市布局以及当时人的饰物和日用器皿的艺术完善性可以看出，他们的文化已达到值得重视的水平。从而可以得出结论，音乐和舞蹈(不论是宗教礼拜性的或非宗教礼拜性的)都已具有相应的表现形式，与同时期西亚地区的文化相似。

译 后 记

《图片音乐史》是民主德国莱比锡德意志音乐出版社出版的一套大型世界音乐史丛书。这套受到联合国教科文组织支持的出版物共分《音乐民族学》、《古代音乐》、《中世纪和文艺复兴时期的音乐》、《近代音乐》四辑，每辑按内容多寡各分成若干分册，原准备出版40分册，而按目前情况看，由于内容丰富，有可能突破这一数字。

《图片音乐史》原由民主德国著名音乐学家海因里希·贝塞勒和马克斯·施奈德负责主编，自两人先后于1969年和1967年谢世后，即由维尔纳·巴赫曼接任主编。该丛书自1961年首先出版《古代音乐》辑的《埃及》分册以来，迄今逾四分之一个世纪，已出版23分册。本书收录的三篇有关古埃及、美索不达米亚和古印度音乐文化的文章，分别为《图片音乐史》古代音乐辑中《埃及》、《美索不达米亚》和《古印度》三分册的绪言。

古埃及分册的作者是联邦德国音乐考古学家汉斯·罗伯特·赫尔曼·希克曼(1908—1968)，他早年曾在柏林音乐学院师从A·舍林、C·萨克斯和霍恩博斯特尔等人，并获博士学位。自1932年起一直在埃及从事考古研究，从对乐器的分类研究入手，为古埃及音乐文化的研究积累了丰富知识。先后被聘为埃及研究所研究员、开罗德意志考古研究所通讯

研究员，并在1957年被任命为开罗德国文化研究所所长；但他在同年稍晚些时回联邦德国，在汉堡大学教授比较音乐学；1959年担任德国东方音乐协会第一任主席之职。希克曼以他在埃及学方面的成就，曾先后获法兰西科学院颁发的一级教育勋章和联邦德国的联邦十字勋章。他作为音乐学家长期从事音乐考古的研究工作，为音乐考古学这门新的学科作出了一定贡献，《图片音乐史》埃及分册就是在这基础上完成的。此外，他还发表过大量论述古埃及音乐文化的文章和词书条目。

对美索不达米亚分册的作者苏比·安韦尔·拉辛德的情况，仅知他曾担任伊拉克巴格达博物馆的馆长，并在70年代写过八篇探讨美索不达米亚和西亚地区古代乐器的文章和专著。他在担任博物馆长期间，有机会接触大量第一手资料，并对实物进行细致研究，因此在编纂《图片音乐史》美索不达米亚分册时，他得以使用最新的考古发掘资料。由于他在编纂此分册时有前人的经验可循(本书包含的另两个部分“埃及”和“古印度”分别于1961年和1981年出版，“美索不达米亚”于1984年出版)，所以在绪言中包括了《研究的发展史》和《原始资料》两个部分，实际是对研究美索不达米亚音乐文化的历史综述，是研究这一地区音乐的史学史，具有较强的学术价值。

古印度分册的作者是瓦尔特·考夫曼(1907—)，原籍捷克斯洛伐克，现定居美国。早年曾分别在柏林音乐学院和布拉格大学师事萨克斯和内特尔。自1957年起任美国印第安纳大学音乐学教授，并从事东西方音乐的比较研究。考夫曼自1941年发表《贡德人和拜加人的民歌》起，至负责编纂《图

片音乐史》古印度分册，在此期间还曾发表过七、八篇有关印度音乐的论文，古印度分册可说是作者研究印度音乐40年的结晶。

值得一提的是，这三位编著者除本人对所涉及领域具备的知识功底之外，他们在编纂各自负责的分册时，都参阅了大量有关著作。据粗略统计，希克曼参阅的文献达102种，拉辛德参阅的著作有489种，考夫曼参阅的作品有273种。

关于德意志音乐出版社出版《图片音乐史》的目的，可以摘引H·贝塞勒和M·施奈德为《图片音乐史》古代音乐部分所写的前言加以说明：

“……图象研究显示了其重要意义。如今，通过民族学的研究，欧洲以外地区的音乐展示了它丰富的多种多样性，而在同时，考古学和艺术史也对音乐研究起了显著的辅助作用。尤其是在史前、上古和古代历史时期，图象证据对认识具有特殊的价值。因为除了为数甚少的残存的乐器之外，奏乐者的图象为音乐本身、音乐演奏和乐器的使用提供了唯一可供推论的线索。所以，充分掌握图象资料对上述各时代具有极为重要的意义。”

“音乐史并不单单决定于作曲家和理论家，而是以音乐听众为前提……在19世纪，作为这方面成果的伟大艺术作品不断大量出现，而且形成了其本身的领域。在此以前一直与生活联系的音乐渐次减弱，丧失了它的内聚力。就欧洲来说，最后在音乐会场里只有取得了独霸地位的‘表演音乐’左右着一切。一直到了20世纪，与生活结合的‘实际音乐’以其特性又复获得了承认。”

“清楚说明音乐与往昔生活的这种联系，既阐述其全部区

别，也指出其约束力，这就是本书的主要目的。……凡是音乐与宗教和世俗崇拜或节庆活动相关联的，都需加以说明。在本书中尤其要突出社会学方面的各种观点，因为本书要求鲜明突出音乐与舞蹈的关联、与任何形式的社交活动的关联、以及并不少见的与劳动过程的关联；也要求显示音乐对人的教育作用。”

“本书着重为乐器学的研究提供基本的资料来源。然而并不提出成为一部完整音乐史的要求。因为图象资料很不完备，所以遗憾地无法做到这一点。本书将为目前还缺乏原始资料基础的世界音乐史的撰写提供所需的资料。”

埃及、美索不达米亚和古印度这三个分册所反映的内容，都密切结合考古研究的成果，是在图象学和文献学的基础上对世界三个文明发源地的音乐现象和音乐文化进行研究的结果。在某种程度上，也可说是音乐考古学、音乐图象学和音乐文献学综合研究的结果，而且涉及乐器学、民族学、社会学以及宗教和艺术史诸方面。这对我国音乐学的研究不无参考价值。这也是把这三个分册的绪言翻译汇编成册的原因之一。

印度与我国是近邻，有着渊源深厚的文化交流历史，但对古印度音乐文化的研究，在我国则尚属薄弱环节；而对埃及和美索不达米亚这两个古文明发源地，由于历史原因，我们的研究也大大落后于西方。史学界的有识之士曾呼吁要重视这方面的研究，填补我国在埃及学、亚述学等方面的空白。历史界如此，音乐史界更为如此。翻开一部世界通史，对这些地区的文化所述甚少，而对音乐文化，则更无一字篇幅。希望通过这三篇译文能为国内从事这方面研究的同志和关心这

方面的广大读者提供一些资料和线索，这是翻译这些材料的另一原因。

埃及、美索不达米亚和印度是我国与爱琴海地区以外的人类文明发源地，三个地区各自形成了本身的文化（包括音乐文化）。而通过民族迁移（公元前1400—1000年雅利安人迁居印度西北部）以及通过战争与贸易等交往（美索不达米亚与古埃及之间的关系），使这三个地区的文化早在公元前2000纪就已有了交流，音乐文化也不例外。这在本书所收的三篇文章中均有程度不同的反映。对各个古代文明发源地的音乐文化进行综合比较研究，无疑有助于进一步了解音乐的起源和发展，有助于从音乐文化及其发展的异同之中总结出共同规律和特殊情况。希望这三篇译文能为比较研究提供一些资料，这是翻译这些材料的第三个原因。

《图片音乐史》的每一分册，都包含有一百余幅珍贵的图象资料，为绪言所提到的内容提供了形象的、感性的实物资料和补充说明，由于条件所限，无法一一介绍，仅能选载数幅图片及其说明供读者参考。

由于译者水平有限，译文难免有错误或不当之处，敬希读者批评指正。

译　者

1987年10月25日